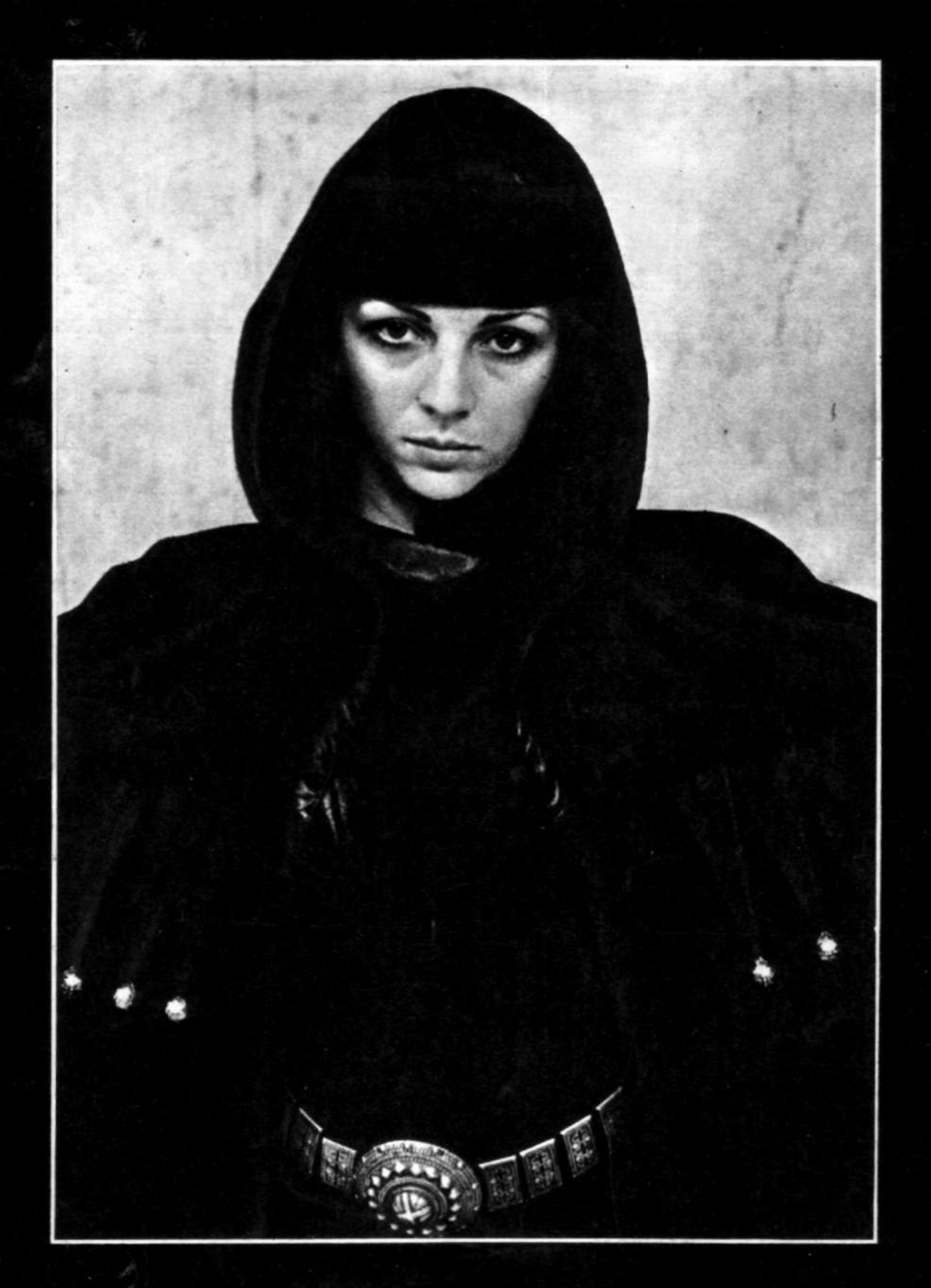
ISSN 0371-4284

СОВЕТСКОЕ ФОТО 83 9

ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР



НА ОБЛОЖКЕ:

АНАТОЛИЙ РУХАДЗЕ
(ТБИЛИСИ)
ГОРЯНКА

АЛЕКСЕЙ ВАСИЛЬЕВ
(МОСКВА)
ПЕСЧАНАЯ АКАЦИЯ





ФОТОПУБЛИЦИСТИКА. ВЫСТАВОЧНЫЙ СТЕНД «СФ»



ЛЕОНАС ГРУБИНСКАС
У МЕЛЬНИЦЫ



АНДРЕЙ СОЛОМОНОВ
ЛЭП



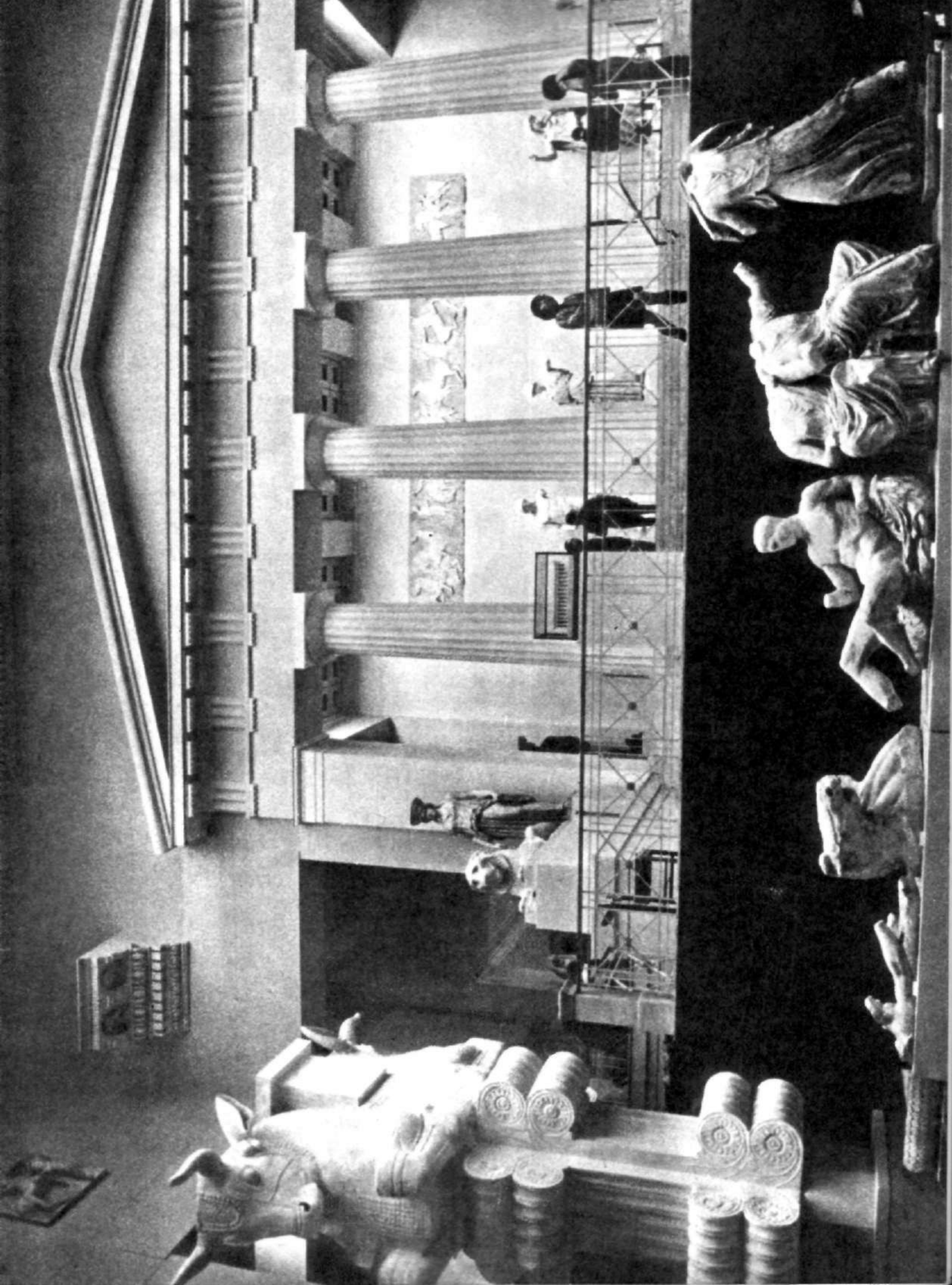
НИКОЛАЙ БОЛОТИН
В МИРЕ ПРЕКРАСНОГО



ВЛАДИСЛАВ ПАРАДНЯ
НОВОСЕЛЬЕ











ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР СЕНТЯБРЬ 1983

Адрес редакции:
101878, ГСП, Москва, Центр
М. Лубянка, 14

Телефоны:
зав. редакцией
221-04-97
секретариат
294-53-44
отдел фотожурналистики
228-69-48
отдел фотоискусства и фотолюбительского творчества
228-99-11
отдел истории и теории фотографии
294-82-14
отдел техники
228-66-38
отдел писем
221-43-67

А03506
сдано в набор 1.07.83 г.
подп. в печ. 05.08.83 г.
формат 60×90 1/8
6,75 печ. л. + 0,5 обл.
учетно-издат. листов 10,57
тираж 250 000
заказ 1052
цена 70 коп.

Ордена Трудового Красного Знамени Московская типография № 2 Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.
129085, Москва, проспект Мира, 105

ОСНОВАН В АПРЕЛЕ 1926 г.

В НОМЕРЕ:

Эдуард Белтов **Самая высшая школа**



БОРИС КАВАШКИН В НОГУ СО ВРЕМЕНЕМ...
(ИЗ ОЧЕРКА ОБ АКАДЕМИИ НАРОДНОГО ХОЗЯЙСТВА)

Задание, полученное фотокорреспондентом Фотохроники ТАСС Борисом Кавашкиным, — снять очерк об Академии народного хозяйства — было не из легких. При всей интересности и значительности материала как такового его зрелищная сторона была явно невыигрышной — статичность большинства ситуаций, определенное однообразие, свойственное всякому учебному процессу: лектор говорит — аудитория слушает. Причем аудитория, состоящая в основном из людей, если и не убеленных сединами, то и не склонных к студенческим вольностям в силу своего общественного положения. В Академии народного хозяйства при Совете Министров СССР учатся сложной науке управления работники министерств и ведомств, руководители заводов, производственных объединений, возглавляющие важнейшие отрасли нашей экономики. Научно-техническая революция ставит перед хозяйственниками все более сложные задачи, разрешить которые уже невозможно, не будучи вооруженным знаниями самого высокого уровня. Новый тип руководителя сегодня необходим нашей социалистической экономике. Борису Кавашкину было над чем подумать, и его очерк — свидетельство успешного преодоления «сопротивления материала», где в основе успеха лежит правильный подход к решению темы как в публицистическом, так и в чисто фотографическом плане.

Но этот правильный подход определился не сразу — ему предшествовала основательная подготовка, начавшаяся беседой с проректором Академии, «прочитавшим» фотокорреспонденту и его соавтору — пишущему журналисту Милете Мельниковой — своеобразную лекцию о структуре этого учебного заведения. В заключение он предостерег: «Только не называйте нас в своем материале «школой министров» — это уже штамп, попытка придать броскость материалу за счет броского заголовка, за которым нет ничего, кроме красивой фразы...» После такого предупреждения пришлось серьезно обдумывать каждый свой шаг. Определяя структуру будущего очерка, было решено сбалансировать его текстовую и фотографическую части таким образом, чтобы они не дублировали, а дополняли друг друга, а зрительные и словесные



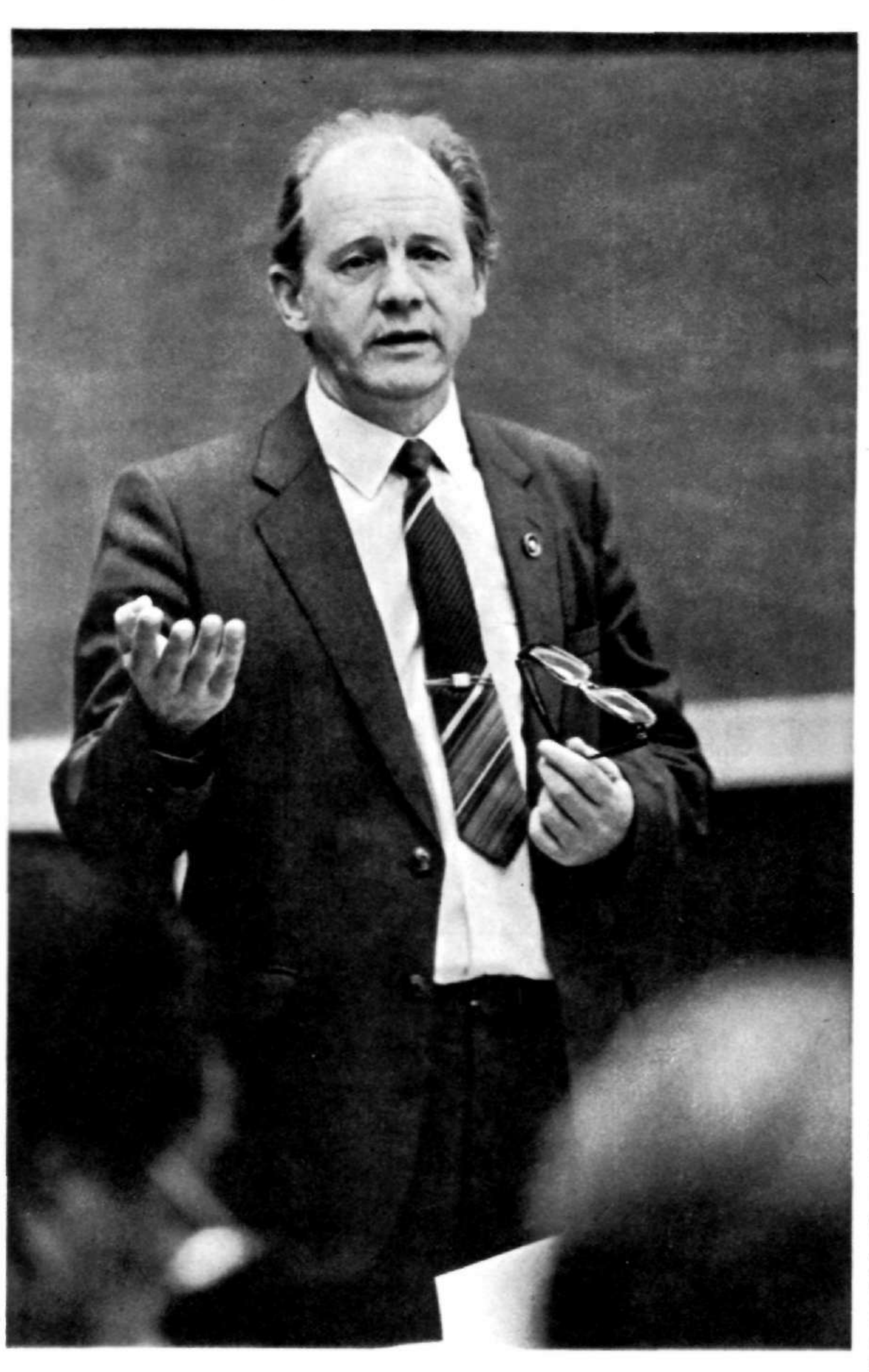




акценты усиливали это дополнение. Знакомство со зданием Академии, его учебными помещениями и оборудованием не прояснило задачу, а скорее наоборот — усложнило — ведь вся съемка должна была вестись в интерьере, главным образом во время занятий, и преодолеть определенную монотонность представлялось возможным только за счет введения в очерк каких-то жанровых моментов. Не менее важно было и войти в контакт с будущими героями очерка. Во всех кабинетах и аудиториях репортера встречали столь вежливо и предупредительно, что возникало желание поскорее нажать на спуск затвора и уйти, дабы не мешать занятым людям... Но постепенно ледок настороженности таял, люди привыкли и к камере, и к фотографу, вероятно, сыграл роль тот фактор, что и преподаватели, и слушатели почувствовали интерес журналистов к своему делу. И тогда вежливость сменилась встречным интересом: «Зачем нужно так много снимать?..» и уважением к трудолюбию и основательности тассовцев. Съемка шла целый месяц — соавторы просмотрели весь отснятый материал. Отбирались только самые необходимые и характерные сюжеты. Об объеме этой работы позволяет судить даже расход пленки — отснято было около шестидесяти кассет...

Оправдалась ли такая стратегия подхода к теме? Думается, — да, ведь очевидно, что главной творческой задачей фоторепортера в данном случае было не столько продемонстрировать, **показать** учебные будни Академии народного хозяйства, сколько **рассказать** об этих буднях по возможности подробнее.

Приемы, которыми пользовался в решении темы Борис Кавашкин, не новы. Важно отметить другое — уместность, точное соответствие каждого из них внутреннему содержанию эпизода, ситуации, момента. Аудитория, где слушатели Академии работают с новейшими приборами оргтехники, снята, к примеру, на контровом освещении. Это придает изображению большую объемность, подчеркивая неординарность ситуации, необычность разного рода и назначения устройств, с которыми приходится теперь иметь дело руководителю крупного ранга. Наука и техника все более решительно вторгаются в такие области, как управ-



БОРИС КАВАШКИН В НОГУ СО ВРЕМЕНЕМ...
(ИЗ ОЧЕРКА ОБ АКАДЕМИИ НАРОДНОГО ХОЗЯЙСТВА)

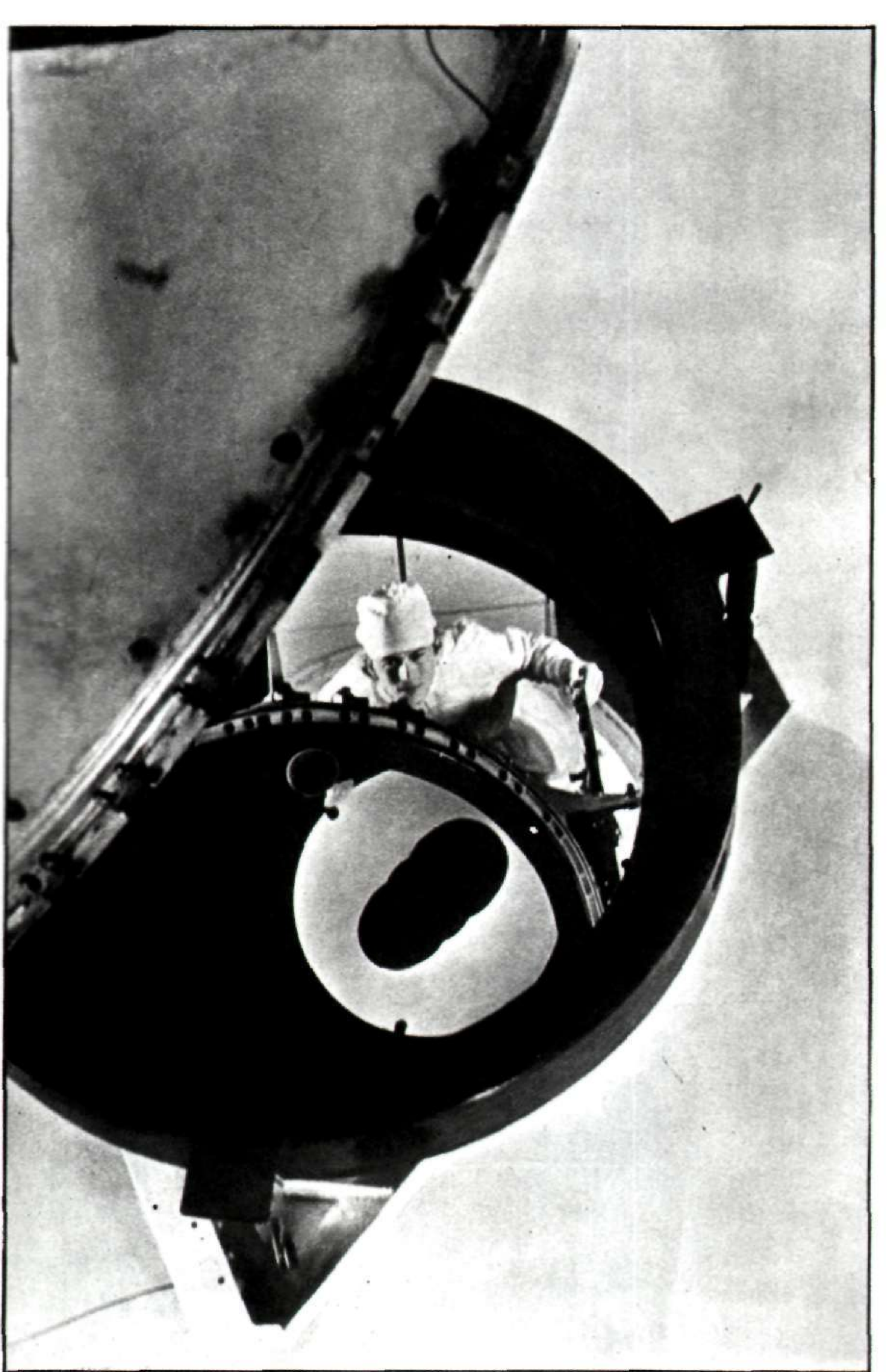
ление экономикой и производством, перекладывая решение многих задач на «плечи» сложнейших технических устройств, и это удачно подчеркнул в нескольких кадрах Борис Кавашкин.
Если общий план аудитории, в которой проходят занятия, являет собой как бы коллективный портрет, где индивидуальность каждого слушателя не выявляется, то на средних и в особенности на крупных планах перед нами предстает личность, со всеми присущими ей особенностями. Кавашкин руководствуется здесь двумя простыми, но надежными критериями отбора. Первый — человек типажно интересен, у него своеобразная внешность, он обаятелен, привлекает внимание манерой держаться и т. д. Кадр вполне может быть статичным, что дает возможность зрителю всмотреться в героя попристальней, попытаться уловить главное в его характере, представить его в рабочей обстановке. Второй критерий — человек «подсмотрен» в движении, ситуация, порой даже конфликтная, обострена ярко выраженным отношением героя снимка к происходящему, что придает кадру большую выразительность, непосредственно вытекающую из динамичности композиции. Интересно, что Кавашкин не останавливается и перед очевидной анонимностью персонажа (человек углубился в чтение, голова его склонена, лица не видно), чтобы подчеркнуть настроение аудитории в целом, обратить внимание зрителя на внутреннюю напряженность учебного процесса.
Какими бы приемами ни пользовался в данном случае фоторепортер, в каждом из героев его очерка просматриваются черты незаурядной личности.
А это, в свою очередь, убеждает зрителя в том, что человек достоен быть слушателем самой высшей школы хозяйствования.
Важно обратить внимание и на то обстоятельство, что в решении столь серьезной темы Борис Кавашкин смело обращается к такому, казалось бы, легковесному (применительно, подчеркиваю, к этой теме) приему, как жанровые сценки, причем делает это достаточно корректно, с полным уважением к своим героям.
Очерк Бориса Кавашкина — пример решения сложной творческой задачи с помощью простых, но к месту и тактично примененных средств и приемов.







Многоликий телескоп



На этих страницах публикуются четыре фотографии одного и того же прибора: перед нами — ультрафиолетовый телескоп «Спика». Установленный на космическом аппарате «Астрон», он сейчас с околоземной орбиты ведет наблюдение за дальними мирами, находясь в зоне недосягаемости для объективов фотокамер. В этом смысле снимки, сделанные фотокорреспондентом журнала «Советский Союз» Анатолием Хруповым, уникальны — больше никому из репортеров снять его не удалось. Фотографии эти, на наш взгляд, кроме своей познавательности интересны еще и тем, что на каждой из них телескоп выглядит по-иному. Автор показал нам и еще один снимок, где телескоп изображен, так сказать, «обыкновенно» — это просто цилиндр, что-то вроде отрезка толстой трубы. Мы задали Хрупову вопрос — как ему удалось из такого скучного объекта «вытянуть» столько непохожих кадров. Вот что он ответил:

— Честно говоря, сначала я даже растерялся — в белой лаборатории на испытательном стенде стояла белая труба — глазу не за что зацепиться. А мне было поручено сделать не только черно-белые снимки, но и цветные на обложку. Походил я вокруг этой трубы и вижу — ничего не получается. Потом сообразил — раз телескоп налаживают, значит можно куда-то внутрь влезть... Расспросил хлопотавших вокруг телескопа научных сотрудников (происходило это в Крымской астрофизической обсерватории), нельзя ли в нем открыть люки, «развернуть» как бы в монтажном варианте. Оказалось — можно. Люки открыли и некоторые детали отвели в сторону для осмотра оборудования. Ну, а дальше осталось только найти наиболее выразительные ракурсы и точно подобрать оптику. В дело пошли широкоугольные объективы и не потому, что я вообще люблю ими пользоваться. Но это был тот самый случай: лаборатория невелика, отойти некуда да и незачем — объектив давал возможность получить наиболее эффектную композицию, как бы открыть его «космическую сущность». С обложкой же все обстояло проще — ее я снял уже на Заводе межпланетных станций, где и цех просторный, и цвета оказалось достаточно.

Беседу вела
Л. ЧЕРКАССКАЯ

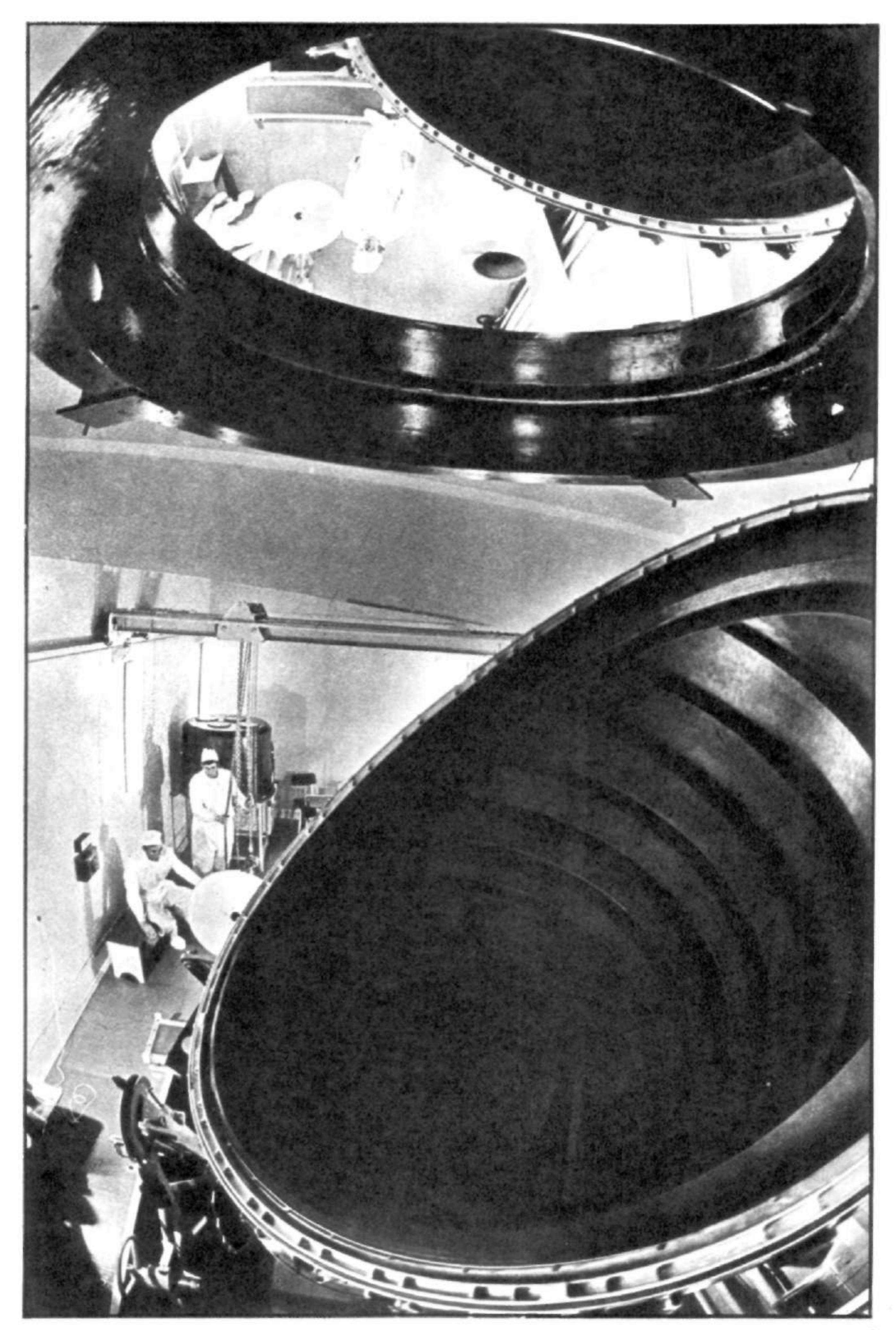


ФОТО АНАТОЛИЯ ХРУПОВА

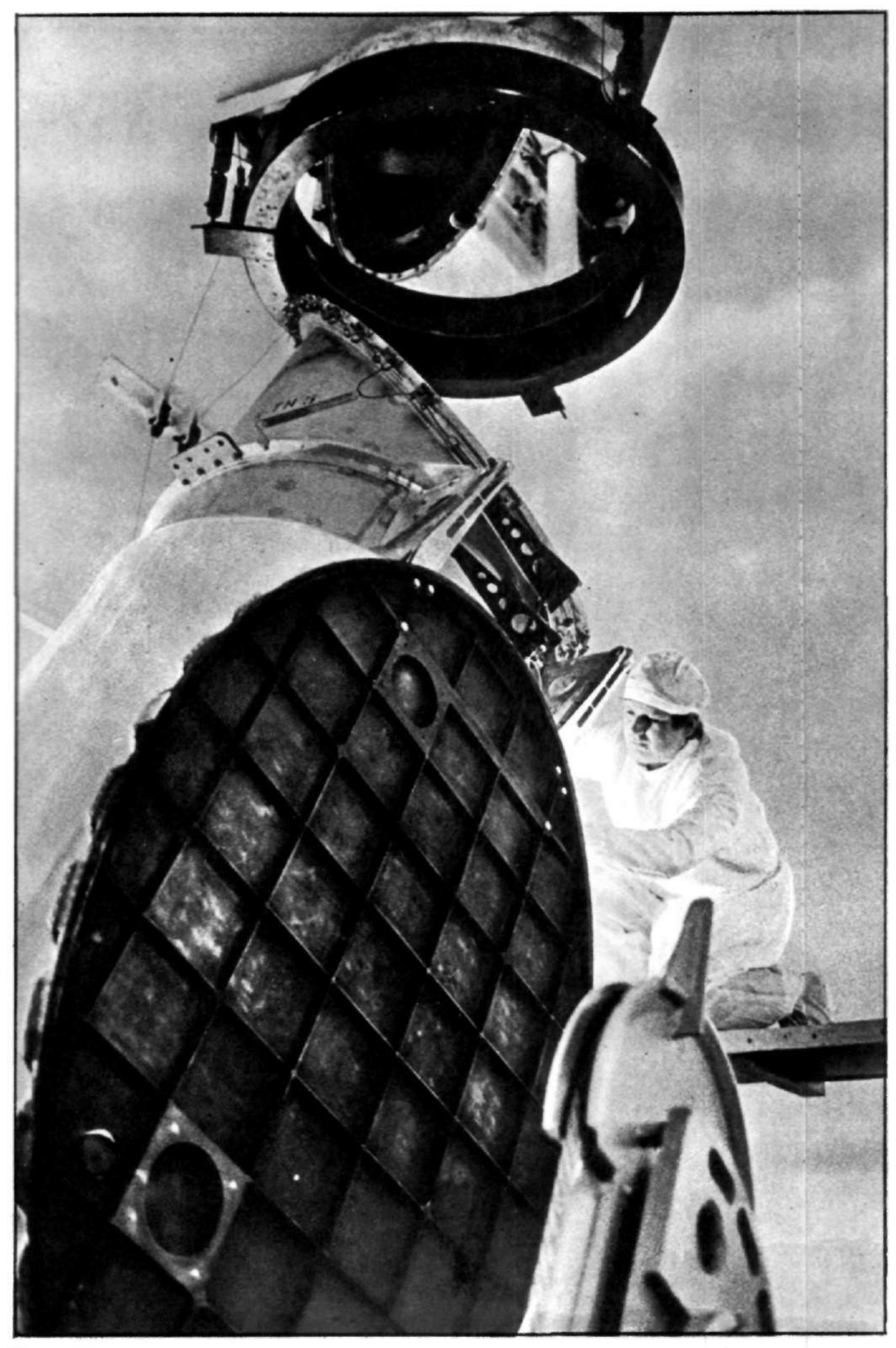
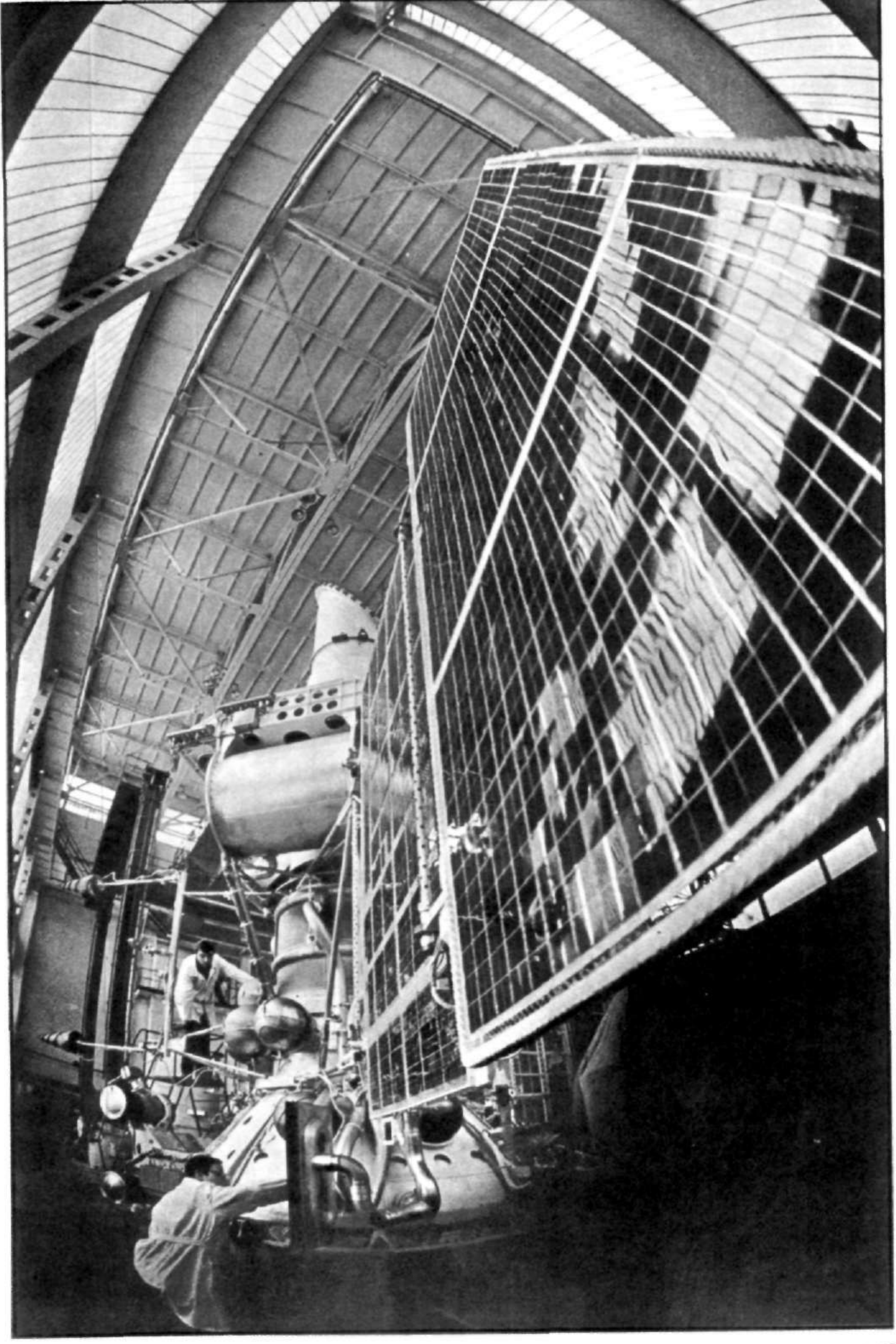


ФОТО **АНАТОЛИЯ ХРУПОВА**

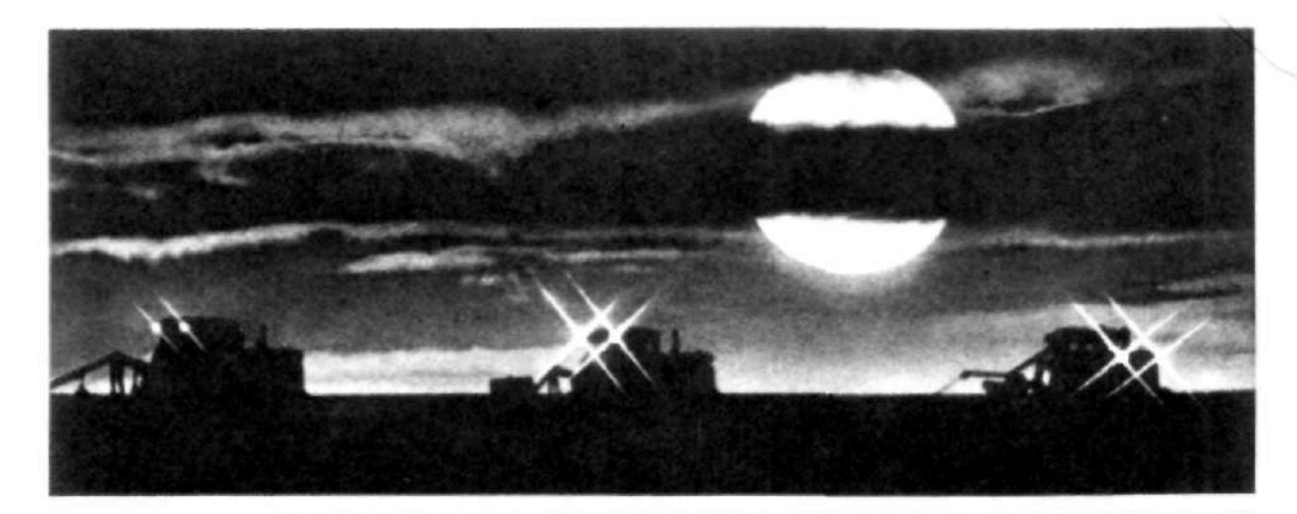


Николай Парлашкевич «Строгая лирика» репортера

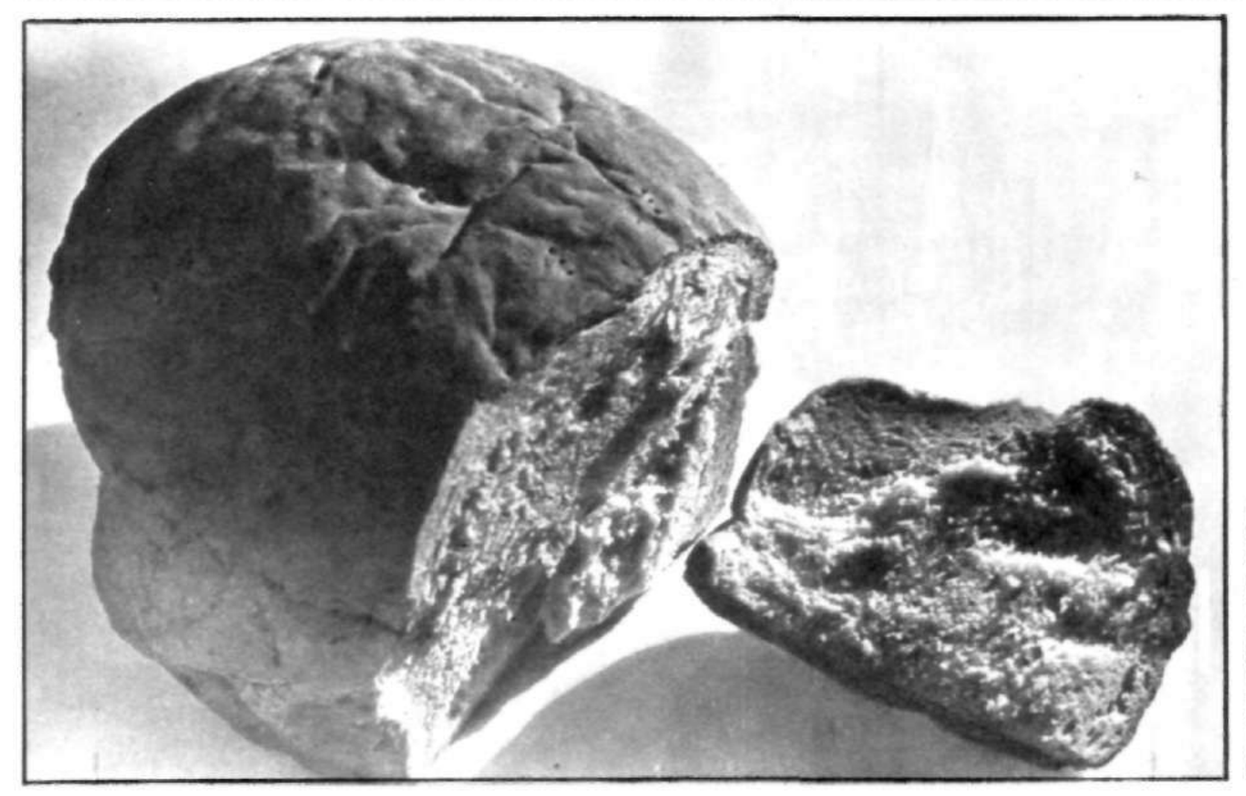
Говорить о творчестве фотокорреспондента «Новгородской правды» Вячеслава Ищенко просто и сложно одновременно. Просто — потому, что с первого знакомства с коллекцией его лучших работ чувствуешь их зрелую публицистичность, отмечаешь своеобразие фотографической манеры автора, легко угадываешь главную для него тему, которую обобщенно можно назвать сельской. Сложно — из-за того, что работает он просто, не пользуясь, как правило, ни какими-либо особыми лабораторными ухищрениями, ни оптическими трюками, что образы и язык его снимков не литературны, а по-настоящему «фотографичны» и оттого не легко поддаются словесной расшифровке.
Казалось бы, каждая отдельно взятая его работа напоминает нам другие, виденные ранее, однако собранные вместе они говорят о своеобразии почерка этого фотожурналиста. Ведь индивидуальность любого художника, будь то писатель, живописец или фотограф, прежде всего проявляется в отборе жизненного материала, в том, какие именно явления окружающей действительности он глубже воспринимает и образно переплавляет в своей душе. Формируется же индивидуальность мастера под воздействием многих факторов: и природных черт характера, и жизненного опыта, и особенностей профессиональной фотографической школы.
Думается, для определения творческого стиля Ищенко можно воспользоваться термином «строгая лирика». Причем и «строгость», и «лиричность» тесно связаны с характером автора. Человек он немногословный, по-крестьянски основательный, из тех, кто умеет чувствовать и понимать собеседника, но больше любит слушать, чем говорить сам. Это позволяет ему не подчинять героев снимков своей репортерской воле, а наоборот, каждый раз раскрывать лучшее, сокровенное в их душах. Такая человеческая контактность фотографа приводит к тому, что и зритель, в свою очередь, как бы вступает в живой контакт с запечатленными на снимках людьми. Темперамент Ищенко — скрытый, внутренний, и работы его обычно не отличаются внешней напряженной динамикой, композиция их уравновешенна, стабильна. Но зато скупыми деталями, двумя-тремя бытовыми штрихами он умеет вдохнуть в фотографию жизнь, придать ей лирическую окраску.
Снимать Вячеслав начал довольно рано (первую камеру купил с первой рабочей получки), но в фотожурналистику пришел уже зрелым двадцативосьмилетним человеком. За плечами была служба на Северном флоте, годы работы токарем на заводах Семипалатинска и Барнаула, на строительстве Смоленской ТЭЦ. Здесь в рабочих коллективах закладывались основы идейного мировоззрения будущего журналиста. На июньском (1983 г.) Пленуме ЦК КПСС отмечалось: «Исходной в творчестве художника была и остается его гражданская позиция». Четкость этой позиции, понимание задач, стоящих перед журналистами, помогает Ищенко в повседневной работе. Когда редакция посылает его на съемку в колхоз или на завод, ему не нужно конструировать ситуации «под жизнь». Он знает, чем живут, за что борются люди, что заботит их сегодня.
«Хлеб— всему голова» — гласит народная мудрость.
И тема хлеба, естественно, волнует фотожурналиста, она была одним из самостоятельных разделов его персональной выставки. Публикуемый на этих страницах триптих — попытка образного осмысления темы. Поле, на котором днем и ночью идет жатва; сильные, уверенные



ПАХАРЬ







РОЖДЕНИЕ ХЛЕБА (ИЗ ЦИКЛА)

ФОТО ВЯЧЕСЛАВА ИЩЕНКО

В ДЕНЬ ПОБЕДЫ

ФОТО ВЯЧЕСЛАВА ИЩЕНКО

СУББОТНИЙ ВЕЧЕР

рабочие руки на рычагах трактора; воздушный, словно *светящийся изнутри каравай. Всего три лаконичных фрагмента*, но это — настоящая, броская, плакатная публицистика.
Среди важнейших проблем сегодняшнего села — проблема молодых кадров, рабочей смены хлеборобов и животноводов. Ищенко в своих сельских репортажах рассказывает о преемственности поколений, о славных рабочих династиях. Вглядываясь в лица молодых земледельцев, он стремится уловить в них и раскрыть для читателя те духовные и нравственные черты, которые станут нормой для человека будущего.
Вячеслав родился в Прииртышье, до семнадцати лет жил на селе, да и начало его профессиональной журналистской работы связано с сельской районной газетой. Видимо, поэтому он тонко чувствует природу и умеет воплотить это чувство в поэтических образах. Взгляните, казалось бы, ничего особенного: лошадь, забор, река да ветка с шелестящими на ветру листами... А снимок трогает душу.
Предшествующий опыт репортера наложил отпечаток на журналистскую практику, а она затем повлияла на изменение фотографических пристрастий. Если поначалу Вячеслав больше всего любил снимать пейзажи, то в последнее время предпочитает жанровую фотографию, портрет. Сам он объясняет это тем, что постоянно общаясь с интересными людьми, увлекся «человековедением». Захотелось научиться рассказывать о судьбах и характерах не словами, а снимками.
Ищенко понимает — для решения этой задачи нужно, не *ограничиваясь показом человека, формальной констатацией* его внешних индивидуальных черт, стремиться к проникновению в самую суть личности своего героя, в те новые социальные и нравственные взаимосвязи людей, которые формируют сегодня их характеры. И читатели газеты, и посетители выставок верят его снимкам, потому что кого бы ни запечатлел объектив фотожурналиста — механизатора в минуту отдыха, ветерана, на груди которого в День Победы празднично горят рядом награды за бой и за труд, или молодежь, собравшуюся субботним вечером у сельского плетня,— все они не приглаженные, не идеализированные, а простые и знакомые, как соседи по дому, *товарищи по работе.*
Хотя еще в период любительства Ищенко сотрудничал в многотиражке Барнаульского котельного завода, в семипалатинской областной газете «Иртыш», а позже был фотокорреспондентом районной газеты, временем своего журналистского, да и вообще фотографического становления он считает годы, когда работал в смоленской газете «Рабочий путь» и деятельно участвовал в творческой жизни городского фотоклуба. В клубе под руководством известного фотомастера Айвара Лиепиньша он постигал лабораторные тонкости, осваивал различную сложную технику печати. Может быть, фоторепортеру и нет особой необходимости учиться делать изогелии и соляризации, но, по мнению Ищенко, доскональное знание ремесла расширяет общую фотографическую культуру, дает ощущение большей свободы в выборе изобразительных средств и, главное, учит относиться к каждому выставляемому на общее обозрение снимку, как к законченному произведению.
Что касается собственно журналистики, то здесь, по признанию Вячеслава, прямых учителей-наставников у него не было. В основном до всего доходил сам, внимательно изучая публикации в центральной прессе, наблюдая работу старших, более опытных коллег. Новые творческие горизонты открыла ему работа для «Советской России», где он активно публикуется, помимо своей «Новгородской правды». В таком внештатном сотрудничестве Ищенко привлекают прежде всего нестандартность редакционных заданий, ориентирующих его на психологическую *фотографию-исследование, возможность попробовать себя в масштабных жанрах* — развернутом фоторепортаже и фотоочерке. А когда от тебя постоянно ждут чего-то нового — работать интересно.
Вячеслав Ищенко не рассылает свои работы на выставки и конкурсы, считая, что настоящее лицо фоторепортера — снимки на страницах его газеты. Поэтому хочется пожелать фотожурналисту, чтобы чаще газетные витрины становились и своеобразными выставочными стендами, представляющими его новые умные, добрые, злободневные фотографии.



ЗАЧАРОВАННАЯ...

Валерий Кичин **Доверяясь жизни...**

Как часто, собираясь в дорогу, фотожурналист уже имеет в голове все «тезисы» будущей съемки. Если стройка — воображение заранее рисует впечатляющие контуры металлоконструкций, если жатва — прикидывает, какая оптика поможет изобразить хлебное поле по-новому. И так далее. Результат тут зависит более от фантазии репортера, чем от конкретики объекта.

Ничего плохого о таком методе, впрочем, я не хочу сказать. Перефразируя высказывание классика кино, фотомастер вправе заявить: мой кадр готов, осталось его только снять.

И все же субъективно мне интереснее в фотографии неожиданное. Фантазия часто бывает банальной. Проявления жизни неожиданны всегда. Может быть, именно поэтому фотография, открывающая нам эти проявления, подчас озадачивает бильдредакторов. Она плохо укладывается в готовые рубрики, в заранее сверстанные журнальные полосы. Она требует особого к себе отношения.

Творческая судьба тех, кто драматургию своих снимков ищет, полностью доверяясь течению жизни, терпеливо наблюдая и веря, что каждое мгновение по-своему драгоценно и интересно, не всегда складывается гладко. Владимир Семин — тому пример.

Его редкая способность рассмотреть «удивительное рядом», довериться каждому проявлению жизни и человека — эти качества его дарования были очевидны уже лет десять с лишним назад, когда, приехав из Петрозаводска, он еще только начинал работать в столице. В поисках своих героев он и тогда уже много кочевал по стране, привозя обширные серии фотографий. Из них лишь некоторые кадры находили применение на страницах газет и журналов — как правило, наиболее традиционные. Но многие интересные кадры пока лежат в его архиве невостребованными. Срабатывают, видимо, стереотипы представлений о том, каким должен быть снимок для прессы. В фотографиях Семина отсутствует привычная для глаза декоративность. Автор не стремится композиционно украсить свой кадр. Он словно настаивает: посмотрите, как интересна, как жива, как многозначна эта привычная картина повседневности! Посмотрите, как раскрываются в движении характеры.

Семин подходит к действительности с мерками художника. Он, филолог по образованию, знает и любит литературу. Она тоже учит его искать связи между явлениями, видеть их и делать зримыми. Искать — в реальности. Готовые, априорные концепции его мало увлекают.

В свое время Семин побывал на БАМе, привез оттуда снимков на целую книгу. Он просто снимал, «как люди живут».

По многим снимкам Семина можно писать новеллы. Вообще, это характерная черта его работ: новеллистичность, реализм деталей. Та, по природе своей, повторяю, художническая внимательность к обычному, что заставляет нас потом в это, обычное, всматриваться с удивлением: как же мы-то не замечали!

Но пора дать слово автору.

«Вот идешь на съемку. Открываешь для себя целый мир и думаешь: вот ведь какой сегодня хороший день, это праздник, что ты встретил такого человека. В душе уже возникает какой-то его образ, и пусть он не сразу «сработает», но он откладывается в памяти и однажды пригодится...»

Это из магнитозаписи разговора с Владимиром Семиным; цитирую без редактуры, мне важно сохранить тот особенный настрой души, который всегда овладевает Семиным, когда он говорит о своей профессии. Он мгновенно гаснет, скучнеет, едва спросишь о технике съемки, оптике, аппаратуре. Но воспламеняется, как только разговор возвращается к «объекту» съемки, который для него бесконечен и неисчерпаем. Он идет к людям, преодолевая особенности своего характера, совсем, кажется, противопоказанные репортеру.

«Очень трудно даются вторжения в чужие жизни. Мне важно, чтобы к этой встрече человек был уже готов, чтобы я не «с улицы» к нему пришел, чтобы у него было ко мне какое-то предрасположение. И тогда я могу войти и незаметно сделать свое дело. Но войти для меня не так просто...»

Может быть, поэтому он тяготеет к съемкам в отдаленных уголках страны, на юге, в горных поселках, в восточных республиках, в Карелии, в Сибири, на Памире — где люди живут разреженнее и оттого друг к другу внимательнее. Живут открыто, не скрывая свой быт, свои привычки. Сама жизнь от этого кажется богаче человеческими эмоциями. Пластическая выразительность натуры всегда важна для фотографа, и он ее упорно ищет.

Принцип: не вторгаться в жизнь, не нарушать ее течения. «Каждый занят делом: люди своим, и ты — своим. Мы можем улыбнуться друг другу, а дела наши идут параллельно, не мешая одно другому».

«...Меня преследуют слова Павлова: природа создала нас для того, чтобы посмотреть на себя, себя осмыслить... Если всмотреться, все в этом мире пронизано человеком — человеческой жизнью, духом, связями между людьми, между людьми и предметами, природой...»

Эти связи, собственно, и составляют содержание семинских фотографий. Даже если — что бывает крайне редко — человек в кадре вообще отсутствует.

Творческое кредо определяет и стилистику снимков. Их композиция почти всегда разомкнута, открыта в окружающее пространство, у снимка намечается множество продолжений, а рамка кадра по видимости случайна. Разумеется, это только по видимости — за кадром оказывается все лишнее, и при всей многофигурности снимков в них, на поверку, нет ничего невыразительного, случайного для темы. Автор поджидает и фиксирует лишь те моменты, в которых состояние каждого из персонажей сконцентрируется, приобретет выразительность.

Как правило, у него в композиции нет единого центра — глаз блуждает в пространстве кадра, открывая для себя новые и новые подробности. Но если присмотреться, маршрут нашего взгляда предопределен фотографом — развитием увиденных им связей между «объектами».

В этом «путешествии» взгляда и формируется характерное для Семина новеллистическое начало. Возникает чувство, которое сродни тем ощущениям, что появляются в реальных путешествиях в края, интересные нам своей особенностью, неповторимостью, в места, с которыми возникает у нас духовная близость, человеческая общность. Нас охватывает волнующее чувство открытия-узнавания! Ничто не проходит мимо взгляда художника: ни подробности быта, ни приметы древней народной культуры, ни типичные состояния людей. Он открывает нам то, что составляет фактуру жизни, ее плоть, ее тепло и мудрость.

Семин работает в фотографии, я бы сказал, самоотреченно. Его одержимость способна озадачить людей, привыкших видеть в фотографии лишь средство «зафиксировать» и «иллюстрировать». Ему нужно ведь не просто «отснять» — нужно понять, сродниться, ощутить душой новую для себя жизнь и новых людей. Он искренне верит, что эти мгновения, несущиеся мимо нас, бесценны, их необходимо сохранить.

«Если бы мы всегда были внимательны к жизни, если бы умели беречь все то, чем она нас одарила, если бы были во всех начинаниях требовательны, — как много получили бы отдачи! Жизнь экзаменует нас — готовы ли мы ее увидеть?..»

В личных архивах копятся наблюдения, снимки, плоды работы ума и сердца. Семина печатают на удивление мало, хотя все отдают должное его дарованию. Но что поделать — утилитарное отношение к фотографии часто определяет отбор кадров «в номер». Между тем приметы нового в его снимках есть всегда, но существуют они в сопряжении, в органическом единстве с традициями, во взаимодействии с ними. Они не стоят «памятниками» — самостоятельно и помпезно. Они сразу же включились в общую работу жизни, в ее движение.

Я не хочу противопоставлять такой именно способ видеть жизнь любому другому. Но он, несомненно, ценен и в сегодняшней фотографии — дефицитен.

Несколько лет назад, представляя снимки В. Семина читателям «СФ», я обратил внимание на несомненную связь творческого метода фотомастера с традициями фоторепортажа первых пятилеток, с его доверием к реальной фактуре жизни молодой страны и утверждением исторической ценности каждого ее момента. За минувшие годы связь эта укрепилась, стала осознанней, последовательней. Семин, как и зачинатели советской фотожурналистики, предлагает нам непридуманный рассказ о реальности, увиденной взглядом бесконечно влюбленного в жизнь человека.

Хорошо, если его лучшие работы перекочуют со страниц периодики, с выставочных стендов в фотокниги. Разве не достойна такой книги хотя бы его серия о БАМе, получившая на одной из Всесоюзных фотовыставок бронзовую медаль и специальный приз газеты «Комсомольская правда»? Эти снимки — не просто «сиюминутный репортаж». Им должна быть дарована долгая жизнь.

«Мне сейчас нужно очень жесткое отношение к фотографии, очень требовательное. Потому что с каждым годом я все больше ощущаю время. Оно идет. Нужно торопиться...»



НА ЭКСКУРСИИ В КРЕМЛЕ



В ДАГЕСТАНЕ



ИЗЫСКАТЕЛИ

ФОТО ВЛАДИМИРА СЕМИНА

АУЛ РАХАТ

БАННЫЙ ДЕНЬ

ЛЕТО

ФОТО **ВЛАДИМИРА СЕМИНА**

БУДНИ СТРОЙКИ





РЕСТАВРАТОРЫ





ИСТОРИЯ И ИСКУССТВО



В МАСТЕРСКОЙ СКУЛЬПТОРА

ФОТО **ВЛАДИМИРА СЕМИНА**

Книга о детях

В последние годы вышло немало фотоизданий, посвященных детям. Создавать каждую новую книгу на эту тему — совсем непросто. Тем значительнее успех авторского коллектива альбома, выпущенного Средне-Уральским книжным издательством *. Над ним работали Н. Зенова (сценарий), Л. Быков (поэтическая композиция), В. Солдатов (макет и художественное оформление), В. Холостых (цветная съемка) и еще 16 авторов черно-белых снимков.



Зрительный ряд альбома выстроен по хронологическому принципу — фотографии рассказывают о взрослении человека от его рождения до юности.
В книге около шестидесяти стихотворений Кайсына Кулиева, Ильи Фонякова, Евгения Евтушенко, Константина Ваншенкина, Давида Кугультинова, Новеллы Матвеевой, Юстинаса Марцинкявичюса, Назыма Хикмета...
Построение альбома неожиданно. Названия разделов книги заменяют цветные коллажи. Вместе с изображением маленького бегущего человечка они задают своеобразный ритм всему повествованию.
На страницах альбома размещено около 150 снимков — от разворотных и полосных до небольших «марочек». Разнообразна верстка фотографий; свердловские художники книги работают в русле современных оформительских тенденций.
Альбом отпечатан офсетным способом в типографии издательства «Уральский рабочий».

В. БЕЛКОВСКИЙ

* Здравствуй, человек! — Свердловск: Средне-Уральское кн. изд. 1982.



В соавторстве с зодчими

Наверное, многим это сочетание было поначалу странно: архитектурная съемка, главная задача которой — протокольно точное воспроизведение объекта, и Ромуальдас Ракаускас — известный фотохудожник, с именем которого прочно ассоциируются проникновенная лирика и тонкий психологизм. Но альбом «Новая архитектура Литвы»* убеждает, что настоящий мастер, вкладывающий душу в свою работу, способен на творческие открытия в любом жанре.
Хотя книга и не разбита на отдельные главы, фотоповествование обладает определенной внутренней логикой, последовательно раскрывает характерные черты новой архитектуры. Одна из таких важнейших черт — стремление к созданию не отдельных строений-памятников, а крупных ансамблей. И, естественно, альбом открывают панорамы знаменитого, впервые в стране удостоенного Ленинской премии вильнюсского района Ладзинай, других городских микрорайонов. Затем, как бы постепенно сужая угол зрения, авторы показывают нам крупным планом уникальные произведения зодчества.
Архитектура — социальна. Она отражает эволюцию творческих сил человека, экономические возможности общества и, в конечном счете, сам образ жизни народа-творца. И фотографии Ракаускаса рассказывают о прекрасных зданиях Дворцов культуры и театров, о суперсовременных спортивных сооружениях и медицинских учреждениях, о комфортабельных домах отдыха и торговых центрах.
Для каждого из подразделов альбома, для каждого поворота темы Ракаускас искал свои изобразительные приемы и средства. Это было нелегкое дело: архитектура — трехмерна, а фотография, как известно,— искусство плоскостное. Но фотохудожник оставался художником, и, работая над темой, он стремился каждый раз образы архитектурные понять, прочувствовать и трансформировать в образы фотографические. За счет четкой ритмической организации композиции, тонкой тональной нюансировки, острых ракурсов съемки ему удалось передать геометричность объемов, монументальность и, вместе с тем, динамику современного урбанистического зодчества.
Для сельской архитектуры Литвы характерно стремление добиться гармонии, органического единства строений с окружающей природой. И Ракаускас пользуется здесь совсем иными «красками»: классически уравновешенные композиции, слегка «романтизированные» пейзажи, свободная кадрировка, дающая ощущение «воздуха».
Неотделимой частью современного ландшафта республики стали транспортные магистрали. Фотографии, посвященные им,— одни из самых удачных в альбоме и вполне могут жить собственной «выставочной» жизнью. Так, снятая с высоты птичьего полета развязка автострады Вильнюс — Каунас, на мой взгляд, зазвучала как своеобразное размышление о дороге вообще.
Своей новой большой работой Ромуальдас Ракаускас как бы вошел в соавторство с ведущими архитекторами Литвы. Он стал пропагандистом их творчества для тысяч читателей.
Жаль только, что качество полиграфического воспроизведения фотографий (особенно цветных) несколько снижает общее впечатление от интересного и нужного альбома.

И. СЕМЕНОВА

* Новая архитектура Литвы.— Вильнюс: Минтис, 1982.

Пишите о фотографии!

У нас в Эстонии мало людей, желающих и умеющих теоретически осмыслить то, что снимают наши фотографы. Иначе говоря — людей, пишущих о фотографии. Всегда трудно найти автора, который бы взялся, например, проанализировать очередную выставку, написать рецензию на фотокнигу.
Именно поэтому мы решили организовать конкурс на лучшие литературные труды по фотографии — это могли быть рецензия, творческий портрет, публицистическая или теоретическая работа, эссе и даже стихотворение — главное, чтобы писалось о фотографии. Взялся за это дело Пресс-фотоклуб, объявивший в 1978 году первый такой конкурс. На него было прислано 32 работы, лучшей из которых признали произведение Ильмари Ояло «Первый документалист» — об эстонском фотографе Мадисе Оденберге, работавшем в 1890—1913 годах в Симигигсе.
На второй конкурс — в 1980 году — поступило 22 работы и победителем вышел Ильмари Карро, написавший статью «Парадоксы Робера Капы». Сразу три премии получила Анне-Малл Халлик. Впервые в нашей фотокритике она отрецензировала... роман, где главным героем является фотограф. Интересно написала она и о фотоальбоме «Остановись, вспомни!». А.-М. Халлик регулярно выступает с яркими рецензиями на фотовыставки.
Третий конкурс состоялся в 1982 году — и снова 22 работы! Обладателем Главного приза опять стал Ильмари Карро. На этот раз его работа называлась «Открытое письмо Венере».
Итоги трех конкурсов убедительно доказали, что польза от них несомненна — многие из сочинений на фотографические темы были затем напечатаны в эстонской прессе, выявились новые авторы, что и было главной задачей.
Премии конкурса являются прямыми стимуляторами дальнейшей деятельности на этом поприще — победители получают творческие командировки на какое-либо фотографическое мероприятие в любую республику нашей страны.
Кроме газеты «Ноорте Хяяль» («Голос молодежи»), при которой функционирует Пресс-фотоклуб, свои премии на конкурсах учредили и другие организации, такие, например, как Союз кинематографистов Эстонии, Союз художников Эстонии, республиканский «Рекламфильм»...
Таким образом, конкурсы, о которых мы рассказали, стали заметным явлением в культурной жизни республики.

П. ТООМИНГ,
председатель жюри

«Африка борется, строит и побеждает»

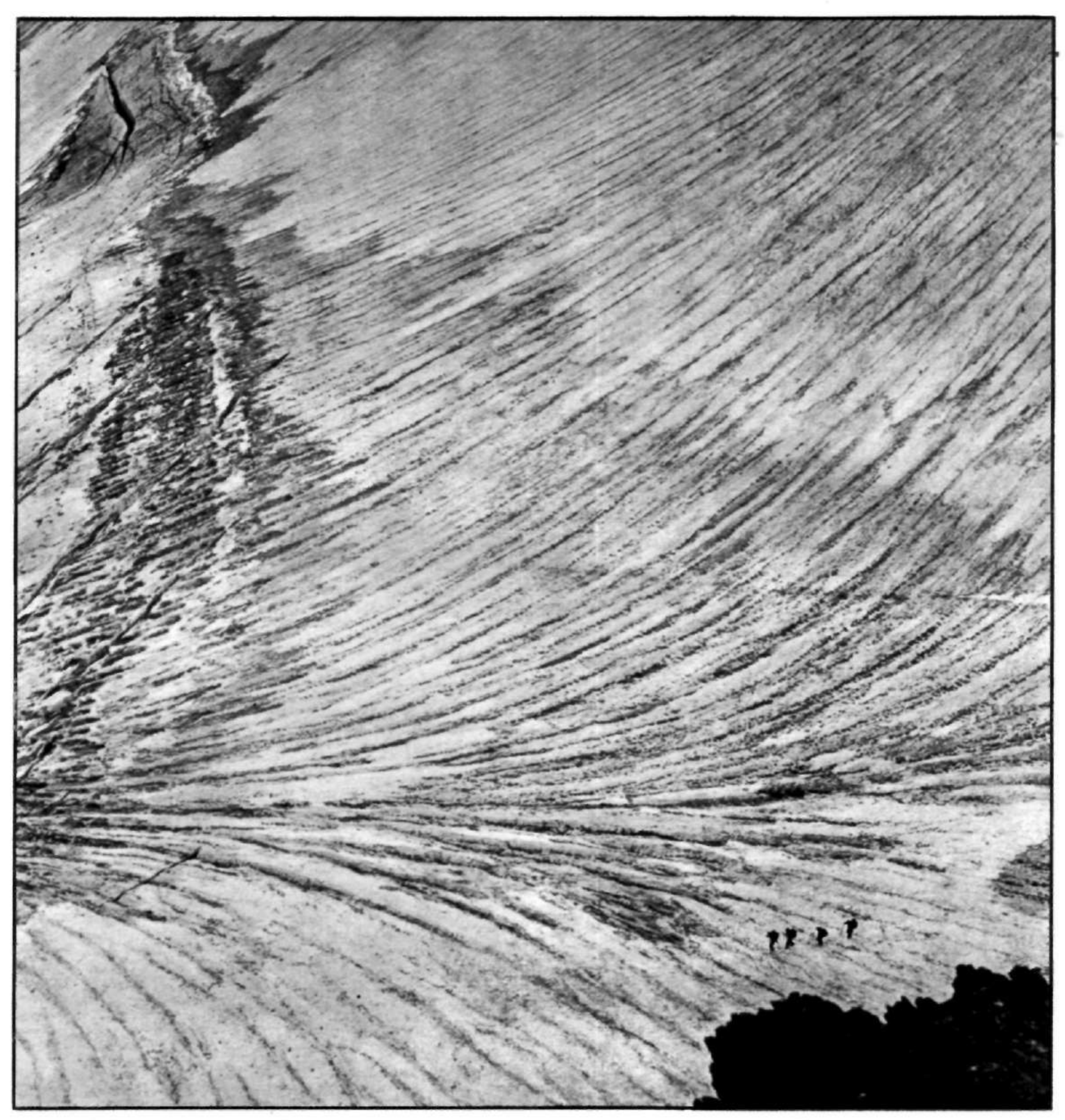
В мае — июне этого года в московском Доме дружбы с народами зарубежных стран проходила II международная фотовыставка «Африка борется, строит и побеждает», посвященная 20-летию создания Организации африканского единства (ОАЕ). Ее устроители — Союз советских обществ дружбы и культурной связи с зарубежными странами, Советский комитет солидарности стран Азии и Африки, Советский фонд мира, Дирекция международных фотовыставок ССОД, Дом дружбы с народами зарубежных стран, редакции газеты «Московские новости» и журнала «Культура и жизнь». В экспозицию вошли снимки советских и зарубежных фотожурналистов и фотолюбителей. Их работы составили своеобразный коллективный портрет сегодняшней Африки, многие страны которой стали на путь социалистической ориентации.
Международное жюри, возглавляемое заместителем председателя правления Советской ассоциации дружбы с народами Африки, журналистом Д. Мамлеевым, отобрало для выставки 320 работ.
Первую премию среди зарубежных авторов — двухнедельную поездку по СССР — завоевал Д. Макинассе (Мозамбик). Две вторые премии присуждены фотографам Б. Кахйаме из Зимбабве и А. Сулейману из Эфиопии. Три третьи премии присуждены М. Кану (Ботсвана), Н. Бенжамэну (Камерун), В. Тиме, Ж. Нёлле (ГДР). Среди советских авторов первую премию и право на организацию персональной выставки в одной из стран Африки завоевал фотокорреспондент АПН О. Иванов и вторую премию — фотокорреспондент АПН А. Соломонов.
Вручены также 37 поощрительных премий двадцати зарубежным и семнадцати советским авторам и шесть специальных призов Советского комитета солидарности стран Азии и Африки, Советского фонда мира, журнала «Культура и жизнь». Все участники награждены дипломами выставки и памятными медалями.

Е. АЛЕКСАНДРОВА

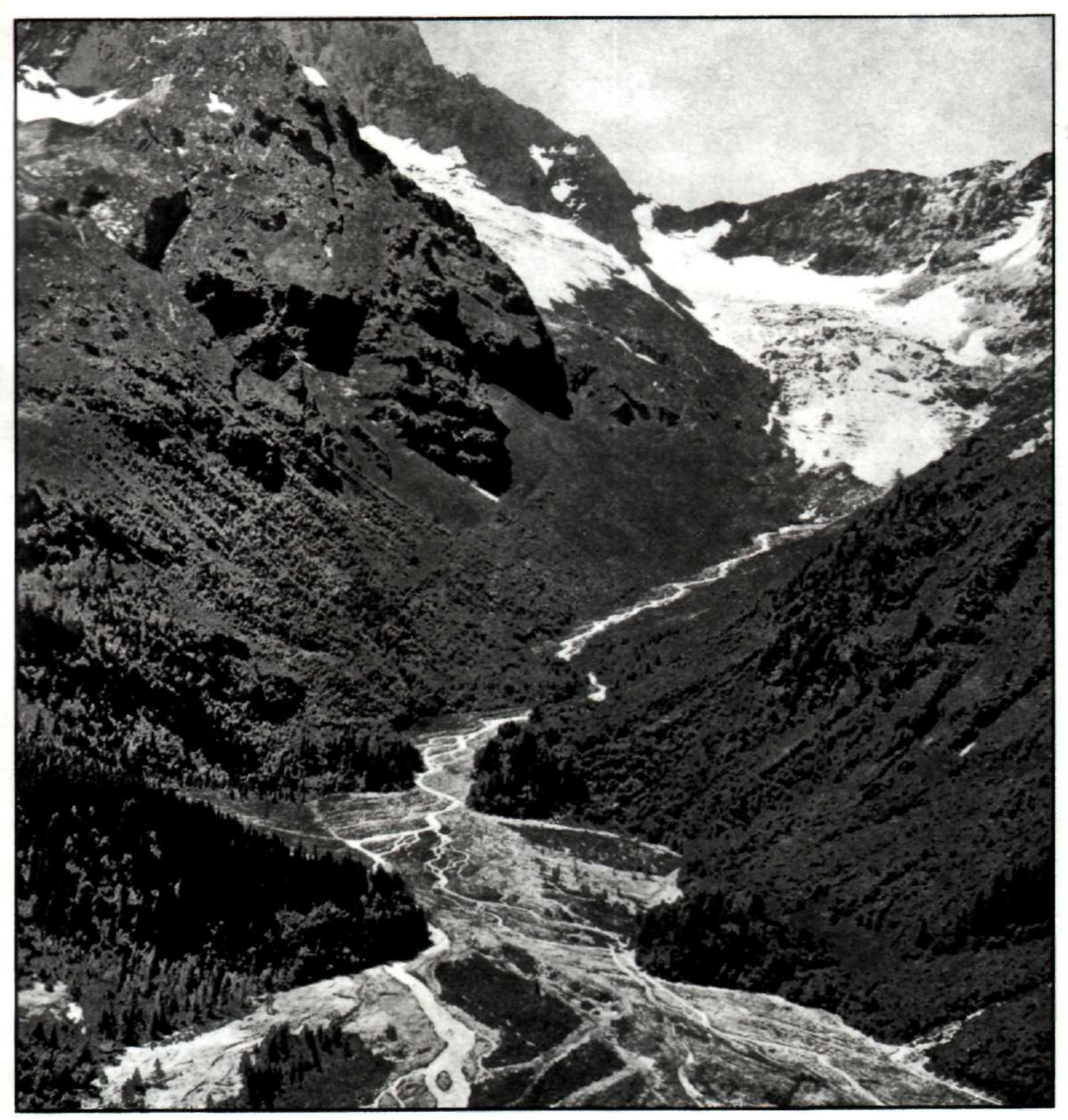
Борис Кронин **Фотография и телеэкран**

Кино — первая, неизменная и самая продолжительная любовь телевидения. Собственно, киноленты обосновались на телеэкране с момента его рождения и по сей день продолжают занимать видное место в телепрограммах. Это логично: телеэкран по сути своей — ближайший родственник киноэкрана.
Что касается фотографии, то к ней телевидение сначала относилось с прохладцей, с некоторой опаской даже, полагая, что статичные кадры противоречат природе телевизионного действа.
Определить переломный момент в отношениях между телевидением и фотографией трудно. Постепенно гнев сменился на милость, потом на решительное признание и, наконец, на глубокое уважение с безоговорочной выдачей фотографии «мандата» на равное с другими видами искусства право на экран. Думаю, процесс этот завершился в пору, когда демонстрировались многосерийная киноэпопея «Летопись полувека», документальный фильм «Товарищ Время», непривычно широко использовавшие фотографии. Старые, поблекшие от времени снимки потрясли зрителей силой жизненной правды, достоверностью, способностью приблизить ушедшие в историю события.
И телевидение, и кинематограф поддались необъяснимому очарованию и скрытой внутренней энергии экранной фотографии. Мы все чаще стали видеть фотографии на телеэкранах. Фотография смело врывалась в поток действия, преграждала его, подобно плотине, фокусируя зрительское внимание на самых значительных мгновениях прошлого и настоящего.
Сравнительно недавно программа «Время» заканчивалась кинокадрами только московских улиц, дикторы под музыку зачитывали прогноз погоды для всей страны. Как преодолеть несоответствие? Делать киновставки, отснятые во всех республиках? Но это заняло бы по меньшей мере треть сверхуплотненного информацией объема программы. Выход нашли. Коротко и выразительно в минутном разделе могла показать страну, конечно же, только фотография! Или другой пример. В паузах между передачами на экране долгое время присутствовал либо электронный занавес, либо тематический рисунок-заставка как символ темы передачи. Однажды все это заменили новые заставки — фотографии Москвы, чаще вечерней, которые благодаря эффекту экранного свечения словно мерцают. В дальнейшем, очевидно, и география, и тематика фотозаставок расширится, так же как они расширились сегодня в информационной программе «Время», где устная дикторская информация идет на фоне фотографий места действия.
Разумеется, заставки не всегда соответствуют высоким критериям фотоискусства. Существует даже мнение, что подлинные произведения искусства, дескать, нельзя выставлять на обозрение в виде заставок. А почему? Почему не использовать самое дефицитное экранное время, чтобы познакомить миллионы людей с фотографией высокого качества, с классикой фотоискусства? При этом делая, конечно, подписи-комментарии, пробуя различные приемы показа.
Правда, в вопросе, как показывать фотографию на телеэкране, у режиссеров и операторов телевидения до сих пор нет какой-либо определенной концепции. Обычно они ограничиваются практическими рекомендациями (горизонтальный формат предпочтительней для оптики телекамеры) снимки должны быть без глянца, поскольку такие отпечатки не бликуют... А в остальном ход рассуждений примерно таков: раз фотография по своей форме статична, то показывать ее надо целиком, а не фрагментарно! При этом не учитывается, что на выставке мы можем внимательно рассматривать отдельные детали снимка, приближаясь к нему. А на телеэкране кроме общего плана, кроме композиции в целом ничего не удается разглядеть. Подробности не всегда заметны из-за малого размера экрана, из-за частоты строк телевизионного изображения, которая дает «зерно». «Наезд-отъезд» телекамеры — тот же подход-отход зрителя на выставке. Так что «оживлять» снимок на телевидении с помощью трансфокации, укрупняя детали, просто необходимо. Попав на экран, фотография становится элементом телевизионного искусства. И телевидение вправе ее трансформировать в соответствии со своими задачами, со своими законами (в известных пределах, конечно). При этом музыкальная аранжировка, закадровый текст, «оживление» движением могут подчас обогатить содержание снимка.
Во время проведения фотоконкурса «Наша Родина — СССР» в качестве заставок между передачами попробовали давать подборки фотографий из почты конкурса. Эффект превзошел ожидания. Снимки, присланные из разных республик, открывали широкую панораму жизни народа. Фотоподборки эти были динамичны: за пять минут зрителю в напряженном ритме показывали около двадцати снимков.
Так случилось, что на телевизионном экране широко представленной оказалась в основном любительская фотография. У фотолюбителей есть своя рубрика «Объектив», где с творчеством лучших из них зрители постоянно знакомятся, где они имеют возможность услышать профессиональный разбор своих работ, сориентироваться в направлениях современной фотографии. У профессионалов такой передачи не было.
И вот в минувшем году родилась новая рубрика «Остановись, мгновенье!», целиком посвященная фотожурналистам. Определилось одно: в жанре телевизионного очерка-портрета будет рассказано об известных мастерах, о классиках фотографии: и ушедших, и ныне здравствующих. Мы уже познакомили зрителей с творчеством Д. Бальтерманца, Г. Копосова, Н. Рахманова.
Телевидение и фотографическое искусство... Их технические и изобразительные средства должны максимально использоваться в тесном взаимодействии. В этом видятся перспективы экранной жизни фотографии.

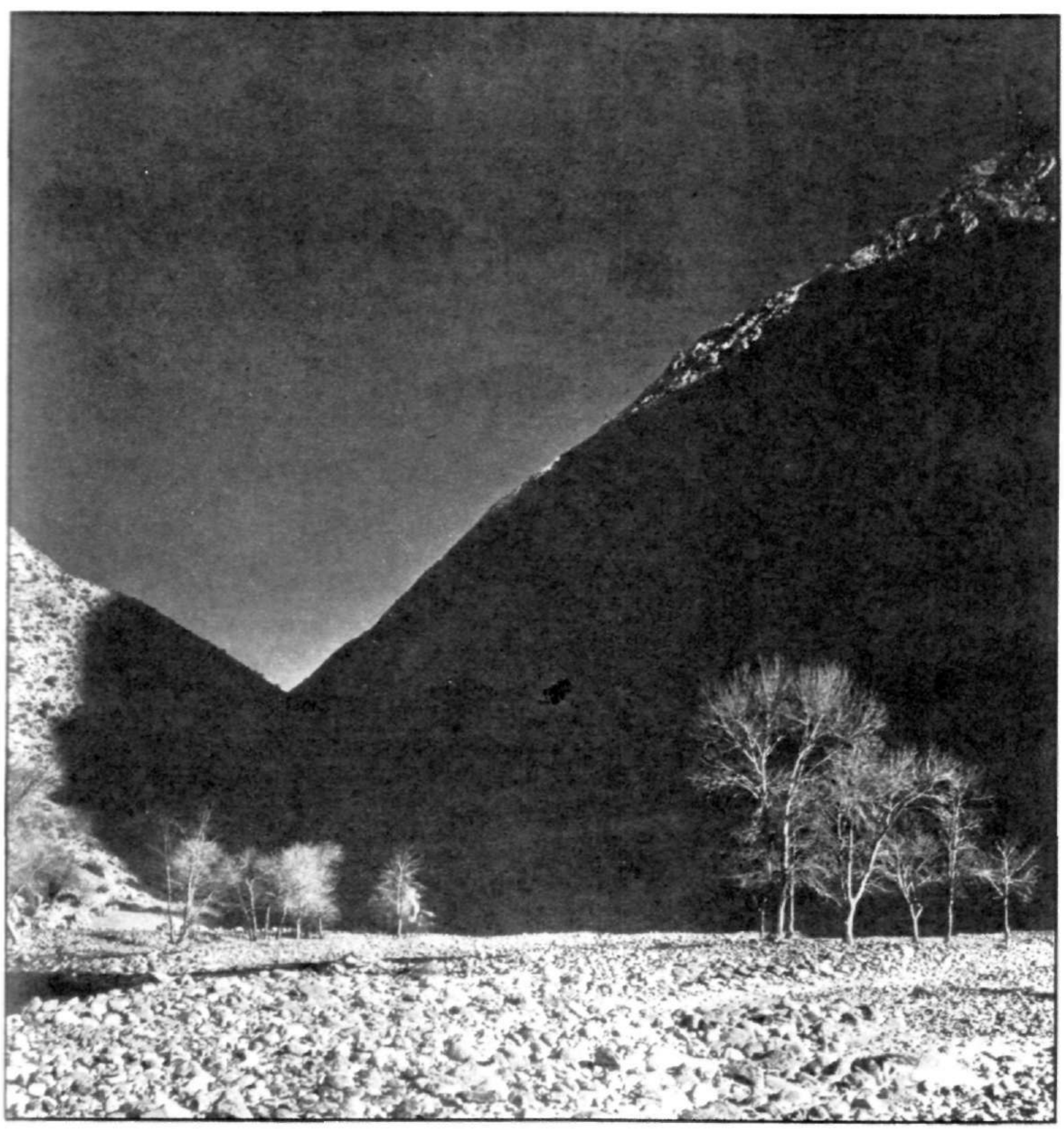
ФОТО **АЛЕКСЕЯ ВАСИЛЬЕВА**



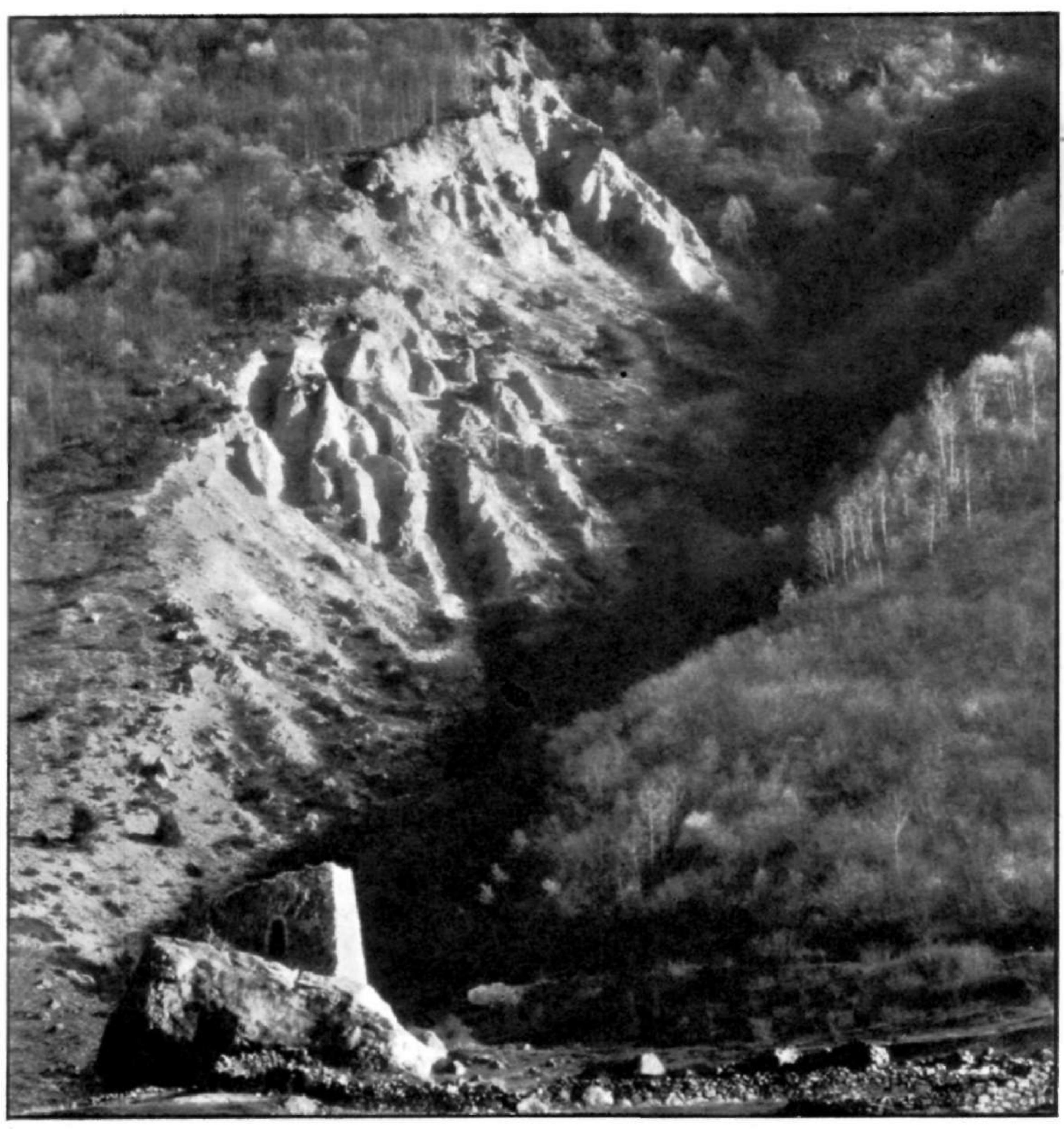
ПО ВЕЧНОМУ ЛЬДУ



РОЖДЕНИЕ РЕКИ



УТРО В ДОЛИНЕ



ДРЕВНИЕ ГОРЫ

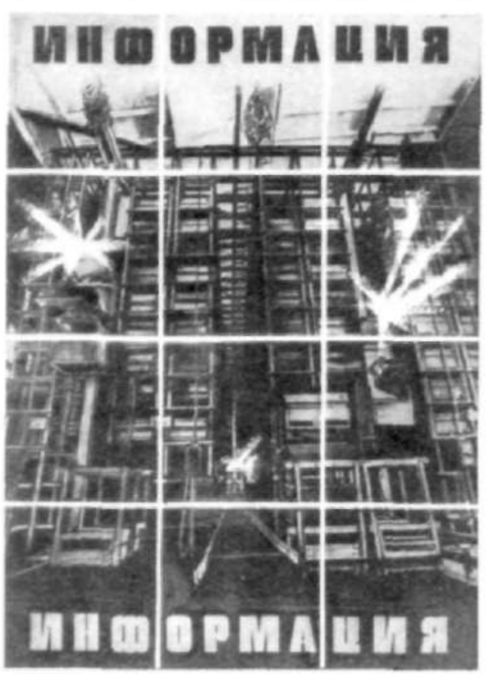
Андрей Сперанский **Вокруг дизайна**

Главный художник
журнала «Студенческий меридиан»

Фотодизайнер. Чем чаще мы слышим это слово, тем сильнее хочется узнать, что оно означает. Фотографы и дизайнеры еще не выяснили меру своей «вины» в появлении этой новой специальности. Ее родители молоды и не преодолели еще период юношеской рефлексии, мешающей осознанию своей причастности ко всем другим видам художественного творчества. Но уже совершенно очевидно, что художнику, считающему фотографию своим другом, не обойтись без друга-фотографа.
Пока фотодизайн не получил однозначного определения, можно присмотреться к судьбам немногих его представителей.
Семь лет я езжу из Москвы к вильнюсскому фотографу Григорию Таласу. Мы начинали с панно для промышленных выставок, делали рекламные буклеты, календари и журнальную графику. Вместе участвуем в художественных и фотографических выставках. Принимаясь за новый проект, привычно прикидываю, что и как может сделать в нем Талас. По случайному, но знаменательному стечению обстоятельств наш труд за эти годы прочертил знакомый всем тридцатипятилетним сверстникам путь перемещения творческих интересов — от коллажей до репортажа. Очевидно, практика снимает многие противоречия теории. Сегодня мы работаем в «Студенческом меридиане»: один — художником, другой — внештатным собкором по Прибалтике. Фотограф и художник — не сговариваясь, идем по одной дороге, последовательно отталкиваясь от отработанных приемов.
Рядом с дизайнером всегда работает мастер: сварщик, литейщик, ...фотограф. Он не только помощник, но и учитель художника, воспитывающий в нем уважение к таинствам Ремесла. В общем труде стираются профессиональные различия.
В нашем тандеме на лаборанта часто похож художник, который, помогая фотографу, то взбивает в тазике морские волны, то медленно протягивает под увеличителем фотобумагу, имитируя обтекающий велосипедиста ветер. Так было при создании серии графических обложек журнала «Юность», когда Григорий при обсуждении замысла не только обозначил этапы, на которых ему потребуется помощь кисти и ножниц, но и разработал для меня особую в каждом случае методику ретуши. Талас уверен, что, в конечном счете, успех коллективной работы зависит от способности соавторов к объективной самооценке. Он не подсчитывает соотношения элементов чисто фотографических и неизбежных в фотографике дорисовок. Не «сколько», а «как» открывает двери искусства. Основной постулат современного художественного проектирования — ставить интересы зрителя выше авторского честолюбия.
В дизайне нет места узким специалистам. В эпоху «строгого» негатива Талас, поставленный перед необходимостью делать панно, пользуясь испорченной при съемке цветной пленкой, превращает ее в черно-белую и «раскрашивает» соляризацией. Выводя лабораторный поиск технического решения проекта за пределы «фотоискусства», мы забываем, что на всех стадиях проектирования только творческое воображение мастера, ежедневно совершенствующегося в своем ремесле, способно, например, предсказать метаморфозы изображения при стократном увеличении. Каждый день приносит новые формы существования фотографии, и дизайнеру нужен весь ее арсенал. И выходящие за пределы природы фотоизображения, но сохраняющие его облик произведения множительных машин, и порожденная сверхувеличениями монументальная фотографика, которая, вступая в масштабные взаимоотношения со зрителем, лишает фотографию привычного понятия плоскости. Более того, такие противоборствующие художественные системы могут встретиться в одном проекте. В графике для выставки складского оборудования Талас совместил фотоизображение с многократно увеличенной сеткой миллиметровки. Он объединил 500-метровые панно третьим, лежащим вне изображения планом выражения: единой для всех объектов точкой съемки, от которой зритель легко отсчитывал реальный масштаб экспонатов.
Как показать прикладную фотографию на страницах фотожурнала? Лишившись своего родного места, она теряет смысл, а мы — критерии оценки, невозможные без ответа на вопрос: где, когда и для чего она сделана. Иногда мне кажется, что вообще плохих фотографий не бывает, и каждая хороша на своем месте. Может быть, способность определять это место и отличает фотодизайнера от фотографа, фотографа от лаборанта?
Григорий Талас — редкий фотограф. Он знает свою роль в разных типах изданий и, выявляя слабые стороны их оформления, помогает редактору осваивать новые принципы применения фотографии. Четыре года назад Талас снял для обложки «Студенческого меридиана» ритуал посвящения в студенты. Пестрая толпа юношей и девушек, объединенных всплеском белого платья летящей в фонтан первокурсницы. Сотни улыбок и десятки мизансцен. Удивительная обложка: ее можно подолгу рассматривать.
Выбирая соавтора, мы делаем первый шаг к пониманию идеи своего будущего произведения. Фотографу выбрать художника трудно. Если последнего хоть как-то учат в институте ориентироваться в мире фотографии, то фотографу познакомиться с возможностями художников, а тем более получить общую дизайнерскую подготовку негде. У него по-прежнему один университет — жизнь. Первые шесть лет своей трудовой деятельности Григорий Талас отдал типографии, где сначала был печатником, потом фотографом. Семь лет занимался специальной фотосъемкой в институте технической эстетики. Последние пять он работает фотокорреспондентом художественных мастерских по оформлению города, а кроме того, регулярно выполняет задания газет и журналов. Отличная школа прикладной фотографии, где технология, стимулируя фантазию, превращается в особый художественный язык, в котором образ не только выливается в конкретные технологические формы, но и возникает из них. Так, модная сегодня «серенькая» фотопечать пришла в выставочную фотографию из прозаической типографии, где ныне происходит замена высокого способа печати офсетным. Большинство станковых фотографий самого Таласа, отпечатанных жестко и в полном диапазоне черного и белого, говорят о естественной пока для него привычке к высокой печати, смягчающей любые контрасты.
Личность фотографа лучше всего заметна тогда, когда он о самовыражении не думает. Григорий Талас всегда носит с собой простенькую «дальномерку», фиксирующую второй, часто не умещающийся в рамки редакционных и производственных заданий план жизни. Во время съемки слайд-фильма для программы варьете он успевает и заметить за спиной эстрадного певца табличку, оберегающую зевак от высокого напряжения, и во дворе театра снять детей, наблюдающих за отдыхом артистов. Эти снимки — импровизация, напоминающая о его былом увлечении джазом.
Повседневная текучка, а возможно, и характер, не оставляют мастеру времени на составление завершенных серий выставочных фотографий, но вместе с тем дарят радость неожиданной встречи с забытым негативом, который спустя годы можно напечатать по-новому, изменив масштаб или иначе разместив тональные акценты. Я люблю рыться в этих бесчисленных неотретушированных отпечатках, следя за неожиданными поворотами поиска фотографа. Сам факт существования такой, «самому себе на память», функции фотографии неотделим от ее содержания, понятного тем, кто знает, что «служенье муз не терпит суеты». Словно в назидание художникам, собирающим с фотографии декоративные пенки, Талас в свободное время снимает нерукотворные столкновения фактур, непреднамеренную игру человеческих характеров или непреходящие символы, выявляющиеся при случайном соприкосновении деталей.
Может быть, именно эта, так называемая чистая фотография преподает нам уроки дизайна, давно занимающегося не только созданием новых вещей, но и формированием отношения к хорошо известным. Закономерно, что все чаще мы не находим «и» в словосочетании «дизайн и фотография».
Уходит время полного произвола дизайн-графика, втискивающего фотографию в рамки концепций, которых у фотографа не было. Всем создателям графического ансамбля сегодня предоставлено право самостоятельно выбирать место и характер своего общения со зрителем, что, собственно говоря, и составляет суть дизайнерского мышления. Не удивительно, что опыт и знания позволяют ныне Таласу делать плакаты, буклеты и конверты пластинок без помощи художников. Он смело использует сочетания разнообразных фотографических и дизайнерских приемов, совмещая на одном листе фотографику и слайды, или собирая репортажные снимки в сложные графические конструкции. Я же, вдохновленный его примером, все чаще беру в руки фотоаппарат, и теперь мы с ним сами не знаем, кто же из нас фотодизайнер...













Г. ТАЛАС, А. СПЕРАНСКИЙ
ЖУРНАЛЬНАЯ ИЛЛЮСТРАЦИЯ

Г. ТАЛАС, А. СПЕРАНСКИЙ
СЛАЙД-ПАННО ДЛЯ ПРОМЫШЛЕННОЙ ВЫСТАВКИ. 1977 г.

Г. ТАЛАС КОНВЕРТ ПЛАСТИНКИ

Г. ТАЛАС ЗА КУЛИСАМИ ВАРЬЕТЕ







Г. ТАЛАС КОНВЕРТ ПЛАСТИНКИ

Г. ТАЛАС ПЛАКАТ

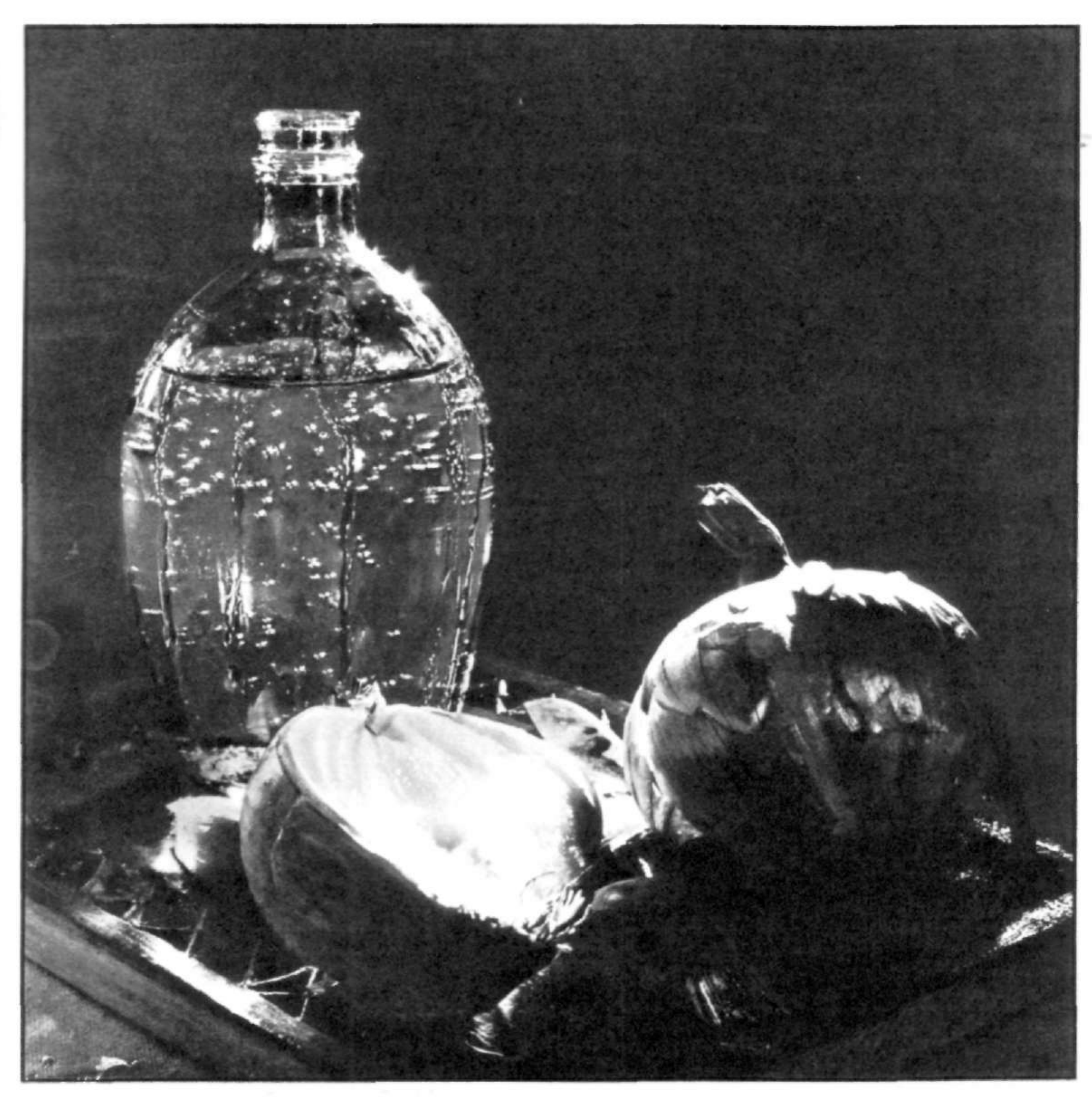
Г. ТАЛАС, А. СПЕРАНСКИЙ
ФРАГМЕНТ ПАННО ДЛЯ ПРОМЫШЛЕННОЙ ВЫСТАВКИ. 1977 г.



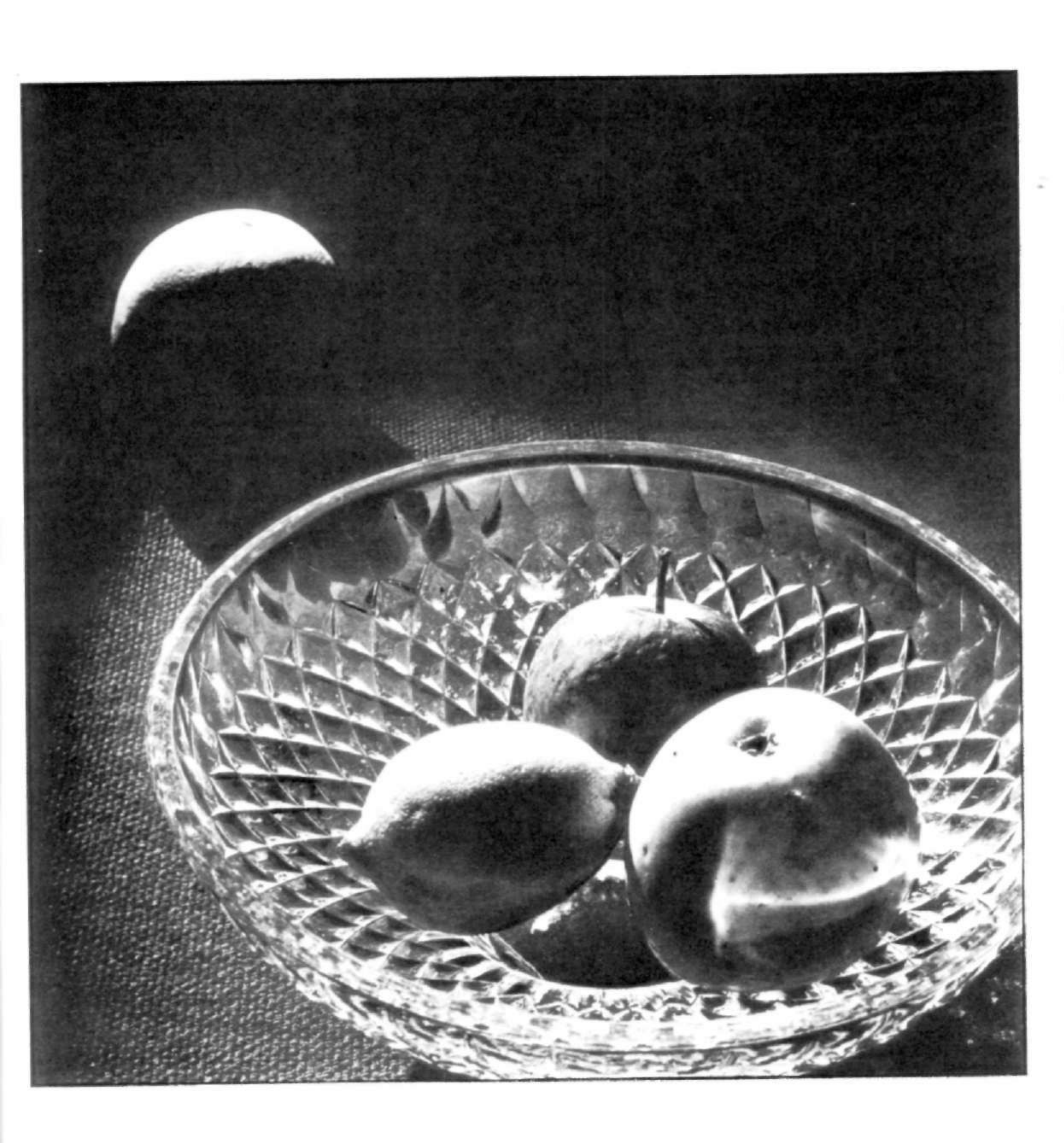




«Предметный мир»



АЛЕКСАНДР ПАРХОМЕНКО НАТЮРМОРТЫ



Анри Вартанов **Коллектив индивидуальностей**



Очередной «фоточетверг» в нашей редакции был посвящен творчеству членов ленинградского фотоклуба «Зеркало». Работы ленинградцев вызвали живой интерес у собравшихся — фотожурналистов, фотолюбителей, фотокритиков.
С рассказом о работе клуба выступил его председатель Евгений Раскопов. Состоялся обстоятельный творческий разговор, в котором приняли участие ответственный секретарь журнала «Юность» Ю. Садовников, научный сотрудник ВНИИ искусствознания В. Стигнеев, председатель Всероссийского фотоклуба «Кадр» Р. Крупнов, руководитель северодвинской народной фотостудии «Сиверко» Ю. Полыгалов, руководитель народной фотостудии «Фрязино» А. Трофимов, преподаватель ЗНУИ В. Загуменнов, фоторепортеры В. Ахломов («Неделя»), В. Чернов (АПН), заведующий кинофотосектором ЦДКЖ В. Бондарева, фотохудожник А. Слюсарев.
Ниже публикуется статья члена редколлегии «СФ», кандидата искусствоведения А. Вартанова, который делится своими впечатлениями о работах фотолюбителей клуба «Зеркало».







В. КАПУСТИН ИЗ СЕРИИ «ДО ВЫХОДА — ДВА ТАКТА»

Ленинградский клуб «Зеркало» при Доме культуры Октябрьской железной дороги — коллектив молодой, недавно он отметил свое пятилетие. Однако в фотографической среде клуб уже хорошо известен.

Есть целый ряд обстоятельств, которые предопределили нынешний облик «Зеркала». Клуб небольшой по составу, всего 27 человек, молодой по возрасту участников. Кроме Совета клуба, здесь есть еще и худсовет, в котором три человека из пяти — художники. Это говорит о многом. Коллектив ориентируется на творческие принципы, сформировавшиеся как в фотопублицистике, так и в русле художественной фотографии.

Эти две линии сосуществуют в клубе, ни в чем не подавляя друг друга. Мало того, они, кажется, даже усиливают звучание каждой из них, заставляя авторов приводить все новые и новые аргументы в доказательство своих творческих пристрастий.

В «Зеркале», в отличие от многих других коллективов, нет одного лидера, на которого бы ориентировались остальные. Это придает самостоятельность поискам очень разным, подчас даже противоположным по своим творческим устремлениям.

Результатом подобной широты принципов, положенных в основу работы клуба, стало разнообразие индивидуальностей. И вот что любопытно: некоторые из авторов работают, что называется, «на смежных участках», однако нигде нельзя увидеть повторов или хотя бы отдаленных фотографических подобий. Принадлежа, например, к лагерю приверженцев документально-репортажного направления творчества, снимая близкие по жизненному материалу темы, каждый из фотолюбителей умеет сохранить свою неповторимость.

Вот, скажем, Б. Михалевкин, старейшина клуба. Его пристрастия отданы жанровой фотографии. На «фоточетверге» он был представлен снимками, сделанными в деревне. При добротной повествовательности этих работ, есть в них едва уловимая авторская интонация, фотограф смотрит на происходящее с чуть лукавой улыбкой. Подобный эффект достигается подчас точкой съемки («После баньки»), пластическими аналогиями, ритмическими контрастами («Экзерсис»), однако во всех снимках чувствуется влюбленность фотографа в материал.

Деревню снимают и другие члены клуба. Но какая разная у них она! Ю. Гималайский в серии снимков «Свадьба» выступает репортером, готовым ради подлинности события по-



Е. РАСКОПОВ ПИАНИСТ



Ю. ГИМАЛАЙСКИЙ СВАДЬБА



А. ЧЕЖИН СВАДЕБНЫЙ ГАРМОНИСТ





А. ПЕН ИЗ СЕРИИ «МОСТЫ В ЛЕСУ»





В. ПОТАПОВ ИЗ СЕРИИ «СКОРЫЙ»

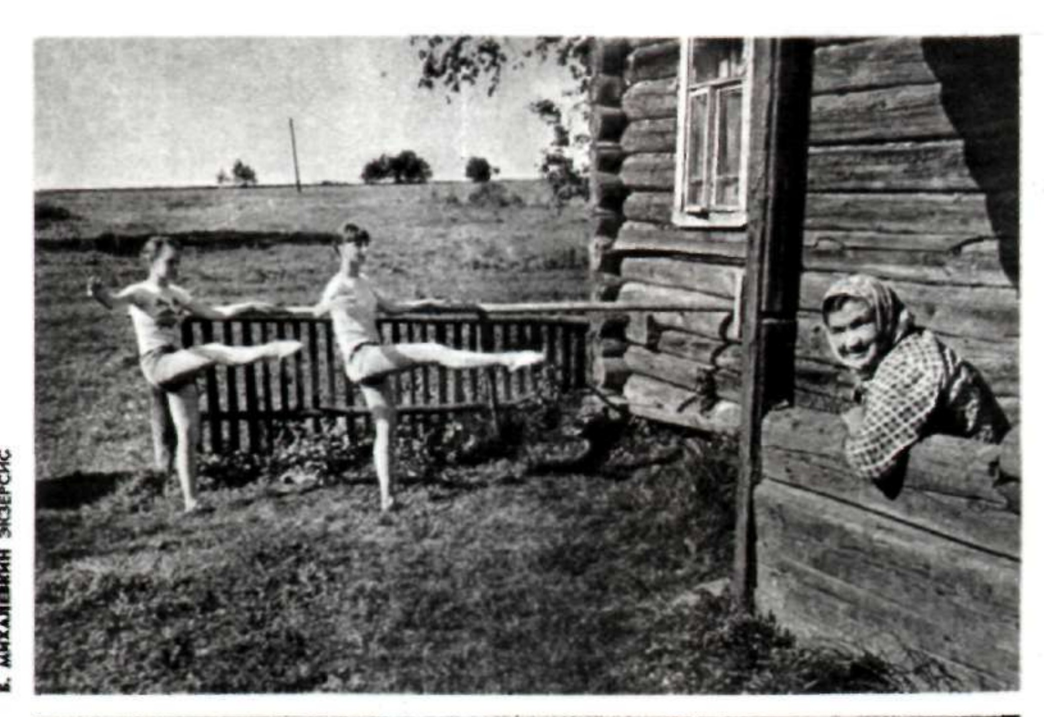
ступиться эстетическими достоинствами произведений. Тут немало шероховатостей, лишних, перебивающих друг друга деталей, однако в этой какофонии жизненной разноголосицы возникает образ неприхотливого, но искреннего веселья. А. Игнатьев, работы которого также демонстрировались на «фоточетверге», нашел своих героев в далеких аулах Киргизии. Он, однако, не ограничился прозой повседневной жизни, попытался найти пластический ключ для ее интерпретации. Его, северянина, видимо, поразил южный зной, преображающий и землю, и людей. В его снимках была подчеркнута сухая фактура глинобитных стен, камней, морщинистых, высохших на солнце рабочих рук, человеческих лиц.

Цикл Е. Раскопова «Дорогами Дагестана», привлекший внимание участников «фоточетверга», также был снят под южным горным солнцем. Однако, в отличие от работ А. Игнатьева, величавость здесь присутствовала лишь в пейзажном вступлении и заключении к теме. На остальных показанных им снимках жила, искрилась, дышала шумная и суетливая жизнь дагестанского кишлака. Людей мы чаще всего видели у него на общем плане, как часть происходящего. Однако и в таком удалении, в самой постановке фигур, в жестикуляции, в одежде — во всем сквозило своеобразие характеров.

В клубе есть еще два приверженца репортажного стиля. С. Подгорков, представивший серию «Солдаты», на первый взгляд казался поклонником той же «жесткой прозы», что и Ю. Гималайский. Однако его серия имела отчетливые признаки лирики: картины нелегкого армейского быта воспроизводились как воспоминания автора о недавней своей воинской службе.

П. Лебедев при беглом знакомстве с его произведениями некоторым показался «городским Михалевкиным». На деле же в его снимках было больше сюжетной парадоксальности, в них реальные жизненные ситуации выглядели как созданные воображением фотографа-драматурга. Вместе с тем все на них было предельно натурально, просто автор сумел подглядеть в повседневности необычное.

Ту же наблюдательность, но уже в жанре натюрморта, продемонстрировал В. Бертельс. Его работы обнаружили в заурядных с

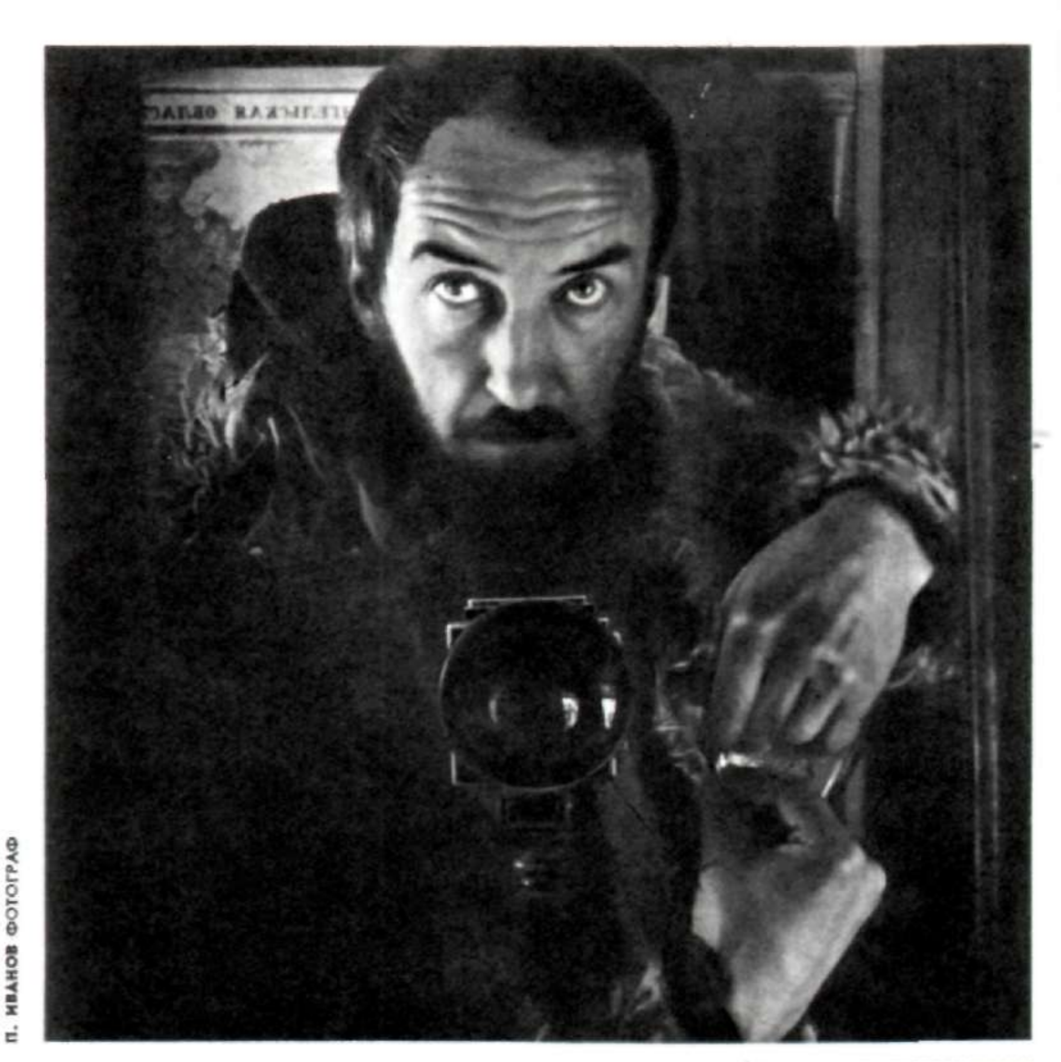

Б. МИХАЛЕВКИН ЭКЗЕРСИС


Б. МИХАЛЕВКИН АВГУСТ



Б. МИХАЛЕВКИН ПОСЛЕ БАНЬКИ

бытовой точки зрения предметах особую красоту, преображенную автором фотографическими средствами. Впрочем, по такому же принципу были построены показанные им снимки, запечатлевшие уличные сцены: они тоже походили и вместе с тем не походили на привычные репортажи. И в некоторых других работах членов клуба зрители могли увидеть попытку авторов преобразить привычные наши представления о том или ином жанре. Так, В. Чуркин, к примеру, пытается по-своему трактовать средства и формы, доступные портрету, смело пользуясь впечатыванием, отражениями в зеркале и т. д.
В отличие от вековой традиции, лицо человека в его работах является не единственным и даже, пожалуй, не важнейшим компонентом художественного целого.
Еще один из членов клуба «Зеркало», В. Алферов, был представлен привычной версией репортажно-спортивного снимка. Неожиданно красивы были показанные им велосипедисты-шоссейники: белые шлемы, стартовые номера на майках, фляги с водой, никелированные детали машин сверкали в темноте праздничным блеском.. Такую же романтическую струю можно проследить и в репортажной серии «Скорый» В. Потапова.
Простые, если не сказать банальные, жизненные сюжеты он трактует с помощью фотографической пластики изысканно, нарядно.
То же откровенное стремление к красоте чувствуется в обширной коллекции В. Капустина. Работая музыкантом в театре, он в эффектных композициях воссоздает мир балета.
При этом зачастую далеко отходит от фактической первоосновы снимка, используя нерезкую печать, тонирование и другие фотографические эффекты.
Иногда он пытается, будто соперничая с музыкой, воплощать эмоции. Не все в его работах в одинаковой степени убедительно, однако нацеленность автора на постоянный фотографический поиск привлекает.
В отличие от своих товарищей по клубу, П. Иванов расширяет пределы эстетического не только в сторону безусловно красивого. Его коллекция еще раз показала, что прекрасными — в фотографическом смысле слова — могут быть и те предметы, которые, казалось бы, весьма далеки от этого.


П. ИВАНОВ ФОТОГРАФ


В. ЧУРКИН АКТРИСА

Иванов — художник по профессии, он возглавляет худсовет клуба и, чувствуется, что его творческая смелость становится заразительным примером для других.
Впрочем, не следует думать, что все эксперименты, которыми занимаются в клубе, выглядели удачными. Авторы ряда работ грешили внешним раскрытием темы. Претенциозными и, в результате, лишенными серьезного смысла показались мне, например, «Гости из космоса» и «Борьба миров» В. Карасева. Высокими, привлекающими сегодня внимание каждого названиями тут были прикрыты эксперименты в области беспредметной фотографической выразительности.
Рассматривая коллекцию ленинградского клуба, я все время вспоминал крылатую фразу классика, сказавшего однажды, что искусство — не зеркало, а увеличивающее стекло.
В самом деле, фотографическое искусство, как и всякое прочее, не может ограничиваться мертвым, зеркальным слепком действительности. Оно — даже в тех случаях, когда фиксирует жизненные явления в достоверных формах репортажа, прибавляет к зеркальной подлинности еще и истину, рожденную в душе человека, автора снимка. Анализ представленной фотоклубом «Зеркало» коллекции показывает, что в лучших работах, как сделанных в русле документалистики, так и относящихся к разряду «фотографического сочинения», авторы пользовались увеличивающим стеклом искусства.

ФОТОПАНОРАМА

«ПЛАНЕТА» НА ТЕЛЕЭКРАНЕ

Один из последних выпусков телепередачи «Остановись, мгновенье!» был посвящен издательству «Планета». Ведущий, фотожурналист Л. Шерстенников, познакомил зрителей с общим направлением работы издательства, специализирующегося на выпуске фотокниг и фотоальбомов, буклетов, путеводителей, открыток. Директор издательства Г. Коваленко рассказал о задачах и тематике работы различных редакций, показал наиболее интересные фотокниги, выпущенные в последнее время. «Наша основная задача, — сказал Г. Коваленко, — средствами фотоискусства пропагандировать достижения страны в области экономики, культуры, науки, достижения братских социалистических стран, показывать борьбу народов за мир и национальную независимость».
Зрители увидели страницы фотокниги, посвященной В. И. Ленину, уникальные кадры пятитомного издания о Великой Отечественно войне, фотоальбом «Афганистан сегодня», изданный совместно с афганскими коллегами.
Передача познакомила с теми, кто готовит фотокниги к изданию. Телекамера побывала в кабинете главного редактора «Планеты» Ю. Торсуева, на редакционной летучке, в фотолаборатории и в печатном цехе типографии.
С телеэкрана поэт Р. Гамзатов, космонавт В. Севастьянов, солист балета В. Васильев, художник Д. Бисти представили фотоальбомы «Планеты»: «Очаг мой, Дагестан», «Юрий Гагарин», «Большой балет», «Времена года».
Но главными героями телефильма были все-таки фотографии — М. Альперта, Г. Зельмы, А. Гаранина, Д. Бальтерманца, Е. Халдея, И. Шагина, Н. Рахманова, В. Гиппенрейтера, В. Малышева, И. Стин, А. Фирсова, А. Макарова и других мастеров.
Создатели телефильма (*Главная редакция народного творчества Центрального телевидения — автор сценария А. Непомнящая и редактор передачи Б. Кронин*) избрали интересную форму подачи материала — как текстового, так и визуального, нашли удачное сочетание словесного, зрительного и музыкального рядов для рассказа о работе «Планеты», которая, как отметил Л. Шерстенников, не только «сама совершенствуется и совершенствует свои издания, но и помогает творческому росту фотографов».

Г. ЕРГАЕВА

КОНФЕРЕНЦИЯ ПО ФОТОТЕХНИКЕ

Вторая всесоюзная конференция «Любительская фотоаппаратура и фотография» проходила в Ленинграде. Конференция рассмотрела вопросы, связанные с развитием любительской фотографии и кинематографии. Обсуждались теоретические и экспериментальные проблемы создания и производства новейших изделий фотокинотехники, автоматизации процесса съемки и оценки формируемого изображения, развития производства кинофотоматериалов. Ученые, конструкторы и изготовители аппаратуры представили вниманию собравшихся более 100 докладов.
Участники конференции ознакомились с выставкой перспективных образцов отечественной фотокинотехники. Редакцией журнала «Советское фото» была подготовлена экспозиция снимков, продемонстрировавших технические возможности отечественной фотоаппаратуры и фотоматериалов.

«ТРУД — КРЫЛЬЯ ЧЕЛОВЕКА»

В выставочном зале Союза журналистов СССР состоялось открытие выставки литовской фотографии «Труд — крылья человека». Ее организаторами выступили Союз журналистов СССР, Союз журналистов Литовской ССР и Общество фотоискусства республики.
На вернисаже гостей и авторов выставки приветствовал заместитель председателя правления Союза журналистов СССР И. А. Зубков. Он отметил, что данная выставка — первая, которая демонстрируется в Союзе журналистов после июньского Пленума ЦК КПСС, всесторонне рассмотревшего одно из коренных направлений деятельности партии — идеологическую и массово-политическую работу.
Председатель правления Союза журналистов Литовской ССР, редактор республиканской газеты «Тиеса» А. Лауринчюкас и председатель правления Общества фотоискусства А. Суткус поблагодарили Союз журналистов СССР за предоставленную возможность показать москвичам публицистические работы литовских авторов и выразили уверенность в том, что фотографы республики и впредь будут на высоте поставленных Коммунистической партией задач.
Представители столичной общественности, фоторепортеры, фотолюбители, искусствоведы с большим интересом ознакомились с работами, представленными на выставочных стендах.

АЛЕКСАНДР РУБАШКИН

После тяжелой и продолжительной болезни безвременно ушел из жизни Александр Вячеславович Рубашкин — фотокорреспондент газеты «Советская культура», человек большой души, добрый товарищ... Наша журналистика потеряла талантливого фотопублициста, работы которого неизменно соединяли в себе актуальность с высокими изобразительными достоинствами.
Будучи истинным газетчиком, он умел профессионально снимать все, что требовалось его редакции, но одна тема была наиболее близка его душе — героико-патриотическая. Читателям и зрителям запомнились его фотоочерки и репортажи, посвященные памяти героев Великой Отечественной войны — он воспел бессмертный подвиг московских добровольцев, вчерашних школьников, и моряков-черноморцев, отдавших свои жизни ради победы над фашизмом.
Александр Рубашкин любил и тонко чувствовал искусство — это помогало ему рассказывать о достижениях советской культуры во всех ее проявлениях, о ее выдающихся деятелях.
Его снимки были отмечены многочисленными наградами всесоюзных фотовыставок и конкурсов, медалями «Интерпрессфото» и «Уорлдпрессфото».
За свою короткую жизнь — ему было всего сорок шесть лет — он успел многое сделать, достичь больших высот фотографического мастерства, оставить людям произведения, помогающие жить, учащие доброте и благородству, пробуждающие чувство прекрасного. Лучшие из его работ войдут в золотой фонд советской фотографии.
Друзья и коллеги будут всегда помнить светлого и жизнерадостного человека Александра Рубашкина.

ГРУППА ТОВАРИЩЕЙ

Из читательских конвертов...

Уважаемая редакция!
С большим интересом прочитал я в журнале об открытии фотомузея в Москве. Мне часто приходится бывать в столице. Хотелось бы знать, где находится музей и в какие часы он работает.
В. Инсаров,
Саратов

Ред.: Адрес музея: 119003, Москва, Зубовский бульвар, 4, Союз журналистов СССР. Музей открыт в субботу и воскресенье с 12 до 17 часов.

Уважаемые товарищи!
Посылаю вам подборку своих снимков. Хотелось бы знать ваше мнение по поводу того, какие жанры мне удаются в большей степени.
А. Бурьбо,
Белгород

Ред.: Из всего того, что вы прислали в редакцию, самое интересное — бытовые, жанровые ситуации с юмористическим оттенком. Публикуем одну из работ.

Предлагаю вниманию редакции одну из последних своих фотографий.
С. Яворский,
Горький

Ред.: По всей вероятности, на снимке «Вдовушка» запечатлен момент ярмарки, где нередко разыгрываются костюмированные сценки из жизни литературных героев. Но в данном случае нам интересны характеры, эмоции самодеятельных артистов.

Уважаемая редакция!
На страницах «Советского фото» часто публикуются фотоработы, где используется крупное зерно как художественный прием. Особенно мне понравился снимок В. Некрасова «Прыжок» (1983, № 4). Не могли бы вы попросить автора описать технику создания указанного снимка?
В. Хоменко,
Киев

Ред.: Вот что сообщил нам В. Некрасов. «Условия освещения в спортзалах не всегда удовлетворяют фотографа. Приходится использовать короткие выдержки, а света порой недостаточно. В лаборатории, чтобы повысить чувствительность пленки, ее сильно перепроявляют. Так что «зерно» зачастую появляется в силу обстоятельств, а не как результат специальной обработки. Но в «Прыжке» зерно, как мне кажется, не мешает восприятию сюжета».

Дорогая редакция!
Заслуживает ли внимания мой снимок, который я назвал «Надоело воспитывать»?
Ю. Сергеев,
Кемерово

Ред.: Пример удачно выбранного названия. Своеобразный литературный ход...

Уважаемая редакция!
Сообщите, пожалуйста, кто из советских фотомастеров был удостоен почетного звания АФИАП?
В. Борисов,
Тамбов

Ред.: Это фотографы из Москвы — М. Альперт, Д. Бальтерманц и Д. Донской. Из Литвы — А. Суткус, А. Мацияускас, В. Страукас, В. Бутырин, М. Баранаускас, А. Кунчюс, Л. Руйкас, Ю. Вайцекаускас, Р. Ракаускас, И. Кальвялис. Из Латвии — Г. Бинде, Л. Тугалев, А. Акис, Э. Спурис, Н. Бривлаукс, В. Браунс, И. Апкалнс, Х. Станкевич, Л. Балодис, Я. Крейцберг, З. Билзонис, Я. Глейздс, Я. Гайлитис. Из Эстонии — К. Суур, П. Тооминг. Из Ленинграда — В. Теселкин. Рижанин В. Михайловский удостоен звания ЕФИАП.

Дорогая редакция!
Просим известить наших корреспондентов, что направлять переписку в наш фотоклуб нужно по следующему адресу: 160000, Вологда, абонементный ящик № 7, фотостудия «Северянин».
Правление фотостудии

Ред.: Удовлетворяем вашу просьбу.

Сколько самодеятельных фотографических коллективов функционирует в Московской области?
В. Самохин,
Салтыковка

Ред.: Как нам сообщил фотоотдел межсоюзного Дома самодеятельного творчества МОСПС, всего в Московской области насчитывается 185 взрослых и детских фотоклубов, студий и кружков.



А. БУРЬБО «ПАЖ»



С. ЯВОРСКИЙ «ВДОВУШКА»

Ю. СЕРГЕЕВ НАДОЕЛО ВОСПИТЫВАТЬ



Международный конкурс: мотоспорт — мототуризм

Ежегодно на своих осенних конгрессах Международная мотоциклетная федерация (ФИМ) подводит итоги фотоконкурса, в котором участвуют как профессиональные мастера, так и фотолюбители из многих стран мира. Не раз его лауреатами становились авторы из Советского Союза. На конкурсе 1982 года первая премия по разделу «Мотоспорт» была присуждена фотографу из Даугавпилса Альберту Свердлову, которому по поручению ФИМ Федерация мотоциклетного спорта СССР вручила японскую фотокамеру «Кэнон» и денежную премию.

Условия «Фотоконкурса-83» остались прежними. Его тематика включает два раздела — «Мотоспорт» (А) и «Мототуризм» (Б). На конкурс принимаются снимки размером от 18×24 до 30×40 см. Каждый участник может представить не более двух работ по каждому разделу. На обороте фотографии нужно указать ее девиз, фамилию, имя, отчество и адрес автора, а также название раздела.

В нынешнем году ФИМ проводит свой фотоконкурс совместно с фирмами «Кэнон» и «Кэмел». Для каждого раздела учреждены по три приза: «Кэнон» различных модификаций (AE-1, T-50, AF-3) с объективами 50 и 35 мм и денежные премии. Федерация оставляет за собой возможность присуждения других призов.

Работы должны быть направлены не позднее 1 ноября 1983 года по адресу: 103045, Москва, ул. Сретенка, 26/1, редакция журнала «За рулем» (на конвертах указывать — «На фотоконкурс ФИМ»).

Александр Лаврентьев **Родченко — портретист**

Вспоминая работу в журнале «Леф» с Маяковским, Александр Родченко так расценивал свои первые шаги в фотоискусстве: «Леф» — разрушение старой фотографии. Борьба за фотографический язык для показа советской темы, поиски точек съемки, агитация за раскрытие мира средствами фотографии, за факты, за репортаж. Ставлю перед собой задачу: показывать предмет со всех сторон и главным образом с такой точки зрения, с которой его еще не привыкли видеть. Ракурсы, трансформации. Это не было ошибкой, это было нужно и это сыграло положительную роль в фотографии, освежило ее, подняло на новую ступень» *.

Первые снимки Родченко — это жанровые сценки. Изображения людей входили в монтажные композиции обложек книг и журналов, всякого рода рекламы наравне с ярким цветом фона и броским шрифтом надписей. Таковы условно-кинематографические, игровые сюжеты, на которых художница Варвара Степанова изображает разудалого казака, студенты ВХУТЕМАСа позируют для фотоплаката. Среди фотозаготовок находим изображение самого Родченко в буденовке и со стопкой книг под мышкой. Через облик человека фиксировались им первые дизайнерские опыты. Например, фирменный головной убор продавца книг Госиздата, сшитый В. Степановой по проекту Родченко, стал частью изображения внешности Степановой. Улыбающийся рабфаковец убеждает крестьян покупать учебники Госиздата. Здесь фотопортрет используется как агитационное средство. На другом снимке демонстрируется спортодежда, придуманная Степановой.

Эти его первые изображения людей еще трудно назвать портретами. Они являются прикладной частью монтажных композиций, которыми Родченко утверждал новые средства в искусстве.

Впервые как портретист Родченко выступил, работая в журнале «Леф». Он задался целью сделать портреты почти всех сотрудников журнала, так как был единственным в этой группе человеком, кто профессионально владел фотоаппаратом. Тогда в его мастерской на Мясницкой, превратившейся в фотоателье, побывали: Н. Асеев, О. Брик, А. Ган, В. Жемчужный, А. Левинский, В. Маяковский, П. Незнамов, С. Третьяков и О. Третьякова, Э. Шуб. Другой круг портретов связан с преподавательской деятельностью Родченко в ВХУТЕМАСе: профессор керамического факультета Б. Швецов, живописец А. Шевченко, архитектор А. Веснин, художник-конструктор Л. Попова, студенты З. Быков, И. Морозов, А. Ахтырко, Е. Семенова.

Несмотря на то, что все портреты сняты почти в одинаковых условиях, одной и той же оптикой, они все разные. Выразительная фактура лиц и фигур передает сдержанность и внутреннюю силу людей. Ясность и конструктивность средств напоминает об экспериментальных плоскостных и пространственных работах раннего Родченко. «Показывать предмет главным образом с такой точки зрения, с которой его еще не привыкли видеть» — всегда было его главным творческим принципом. Это огромные ботинки у сидящего на стуле В. Маяковского, измятый фактурой фон в портрете Александра Веснина, блеск очков Осипа Брика. Потом в поле блика на стекле естественно и конструктивно вписались буквы «Леф», и лицо журнального критика стало не просто портретом, а произведением двойного значения, живущим на грани прикладной и художественной фотографии.

Хорошо известный многим «Портрет матери»... На стеклянной пластинке 9×12 см видны фигура матери, стол, газета, стена мастерской с плакатами. При кадрировании Родченко выбрал такой фрагмент, так разместил лицо, руку, платок, что портрет обрел новые качества: крупность, фактурность, монументальность.

Думается, эксперименты Родченко по художественному освоению резких перспективных сокращений пространства и вещей будут неполными, если, говоря о них, ограничиться лишь примерами съемок дома на Мясницкой, где жил художник, сосен на даче В. Маяковского в Пушкино, различных технических конструкций. Ракурсы и трансформации Родченко активно применял не только в таких сюжетах, но и при съемке людей. Эти принципиально новые шаги Родченко явились стимулом к появлению первых статей художника о специфике видения в фотографии. Сначала это были как бы комментарии к снимкам, которые Родченко давал в журналы «Новый Леф» и «Советское кино». В «Советском кино» он вел специальную рубрику «Фото в кино», где помещал новаторские снимки советских и зарубежных мастеров, публиковал также и свои лабораторные опыты. Критериями отбора фотографий для этой странички служили неожиданность точки зрения, ясность и четкость композиции, новизна зрительного приема. Здесь впервые был опубликован портрет художника А. Шевченко, сделанный с помощью двойной экспозиции, совмещавшей на одном снимке фас и профиль.

«Вопрос о портрете, — писал Родченко позднее, — должен быть разобран особенно внимательно». Речь шла о поиске нового подхода к съемке человека социалистического общества. Мастер призывал обновлять приемы фотографирования, обогащать средства выразительности, запечатлевать людей в конкретной, характерной для них обстановке, обязательно в динамике, в действии, через отношение к своему труду.

«Технически все должно быть на самом высоком художественном уровне. Задачи освещения должны решаться согласно характеру и профессии человека. Обязательно нужно хотя бы очень небольшой деталью показать профессию. Здесь, как всегда, нужно поговорить с объектом, понять его работу и цели».

Готовясь к лекции для фотографов, Родченко в 1946 году написал короткие заметки о различных

* Родченко А. Перестройка художника.— «Советское фото», 1936, № 5—6.

жанрах фотографии. В отрывке, который мы привели, перечислены социальные задачи фотопортрета и частично названы средства, с которыми работает автор.
Во-первых, это свет. Свет как один из решающих факторов композиции.
Свет может вылепить лицо человека до мельчайших подробностей, как это получилось, например, в портрете С. Третьякова, сделанном Родченко в 1926 году. Лицо превращается как бы в объемную конструкцию эмоций и чувств. В то же время луч света может стать самостоятельной формой, вбирающей в себя и лицо человека, и его окружение. Пример — «Полевые цветы». В этом портрете дочери Варвары яркий луч солнца, пробившийся через окно, осветил только часть букета и часть лица, объединив их в светлой диагонали.
Во-вторых, Родченко хочет сказать, что человек раскрывается полностью в привычной для себя среде. Фотографа интересует не просто человек, а социально и творчески активная личность.
В-третьих, это личное знание и представление фотографа об объекте своей съемки. Фотограф должен как бы прожить хоть мгновение жизнью своего героя.
Понимание и отражение ценности настоящего и современного является одним из главных средств Родченко как фотографа-портретиста. Он утверждал художественную ценность мгновения.
«...Сравните вечность в науке и технике, — писал Родченко. — В старое время открывал ученый истину, и эта истина стояла законом лет на двадцать. И заучивали это как непреложное и неизменяемое.
Современная наука и техника ищут не истин, а открывают области для работы в ней, изменяя каждый день достигнутое. Это не общие законы, а области, в каждой из которых тысячи работников делают свои эксперименты, расширяя эту область и вглубь и вширь. Это уже не один ученый, это тысячи ученых и десятки тысяч сотрудников. И поэтому никогда не будет вечных самолетов, приемников и одной системы омоложения. Будут тысячи самолетов, тысячи авто и тысячи способов омолаживать. Это та же моментальная фотография.
Нужно твердо сказать, что с возникновением фотодокумента не может быть речи о каком-либо едином непреложном портрете. Больше того, человек не является одной суммой, он — многие суммы, иногда прямо противоположные. И поэтому, — заключает Родченко, — фиксируйте человека не одним «синтетическим» портретом, а суммой моментальных снимков, сделанных в разное время и в разных условиях».
Это очень важно. Родченко предлагает в фотопортрете идти именно от специфики фотографии, от ее моментальности. Он предлагает фиксировать не застывшее изображение человека, а фазы его развития, фазы его действия, фазы его эмоциональных состояний. Получается уже совершенно новое отношение к портрету человека не как к единственному изображению, а как к серии, сюите, секвенции.
И тогда действительный, очень близкий к реальности образ человека возникнет в сознании зрителя не на основе одной, быть может, случайной фотографии, а в результате просмотра нескольких снимков, как бы в образном пространстве между отдельными кадрами.
...И Родченко «ловил» образ человека своими фотографиями.
Больше всего он сделал портретов своей супруги — Варвары Степановой — непременного участника их небольшой проектной группы, оформлявшей книги и журналы, плакаты и рекламу, театральные постановки и ткани и многое другое.
Созданные более чем полвека назад, многие портретные работы А. Родченко выглядят поразительно современными. Дело даже не в технике показа тех или иных событий, людей, предметов. Родченко действительно опережал в этом отношении свое время. Дело в лицах людей. Фотограф находил такое сочетание света и тени, ракурса и пластики, тона и фактуры, при котором возникал наиболее выразительный образ. Качества личности, которые Родченко кропотливо собирал в каждом портрете, для нас и сегодня продолжают оставаться решающими при оценке того или иного человека.
Мы ценим сегодня фотопортреты В. Маяковского, А. Довженко, Н. Асеева, С. Третьякова, Э. Шуб, А. Веснина не столько из-за известности фамилий этих людей, сколько за исключительное, родченковское проникновение в запечатленные на снимках характеры.


ПИОНЕР


А. РОДЧЕНКО В РОЛИ КНИГОНОШИ


СТУДЕНТ



ДРУЖЕСКИЙ ШАРЖ НА О. БРИКА



ОБЛОЖКА ДЛЯ СБОРНИКА «ПОЭТЫ-КОНСТРУКТИВИСТЫ»

ПОЛЕВЫЕ ЦВЕТЫ



Э. ШУБ

С. ТРЕТЬЯКОВ











ДВОЙНОЙ ПОРТРЕТ
А. ШЕВЧЕНКО



В. МАЯКОВСКИЙ

Н. АСЕЕВ

Сергей Костромин **Позитивный процесс: цели и средства**

Назначение серии статей, которые начинает публиковать журнал,— обзор и обобщение опыта по использованию специальных приемов позитивного процесса. Это даст возможность фотолюбителям, особенно начинающим, лучше ориентироваться в различных способах трансформации позитивного изображения и поможет некоторые из них применять в творческой практике.
В позитивном процессе назначение всех этапов работы состоит в «избирательном выделении» из оригинального негатива той визуальной информации, которая представляется автору наиболее важной. Специальные приемы позволяют «отфильтровать» составляющие фотографической фактуры, преобразовать ее, сгруппировать различные участки изображений, усилить определенные акценты.
Совокупность многократно используемых технических средств — одна из составляющих, которые формируют авторский стиль, придают своеобразие «почерку» фотографа. Например, жесткая графика фотомонтажей характерна для В. Бутырина; использование метода ФДП — для ранних работ В. Филонова; стилизованные, скупые в деталях тени и света портретные композиции — для Л. Тугалева; черные, графически выделенные силуэты объектов с тоновым вторым планом — для В. Костина; многоконтурные кадры — для В. Лазарева; цветные изогелии — для Ю. Шпагина, А. Лыкова, Я. Гайлитиса...
Но бывает и так, что правомерность использования того или иного специального способа творчески не обоснована автором. Иногда прием подавляет содержание, вызывая отрицательное отношение специалистов и зрителей. Желание слепо следовать фотографической моде нередко заводит автора в творческий тупик. Фотолюбитель, концентрируя внимание на реализации приема, зачастую не может сохранить свежесть восприятия и вызвать интерес к своему замыслу.
Конечно, на первом этапе, когда автор только начинает овладевать специальными приемами, преобладающим будет стремление к самообучению, приобретению технических навыков. Но желание стать мастером, обрести свободу обращения с материалом не должно отодвинуть на второй план творческую сторону дела.
Пройдет время, и начинающий фотолюбитель вырастет в квалифицированного автора со своим стилем и своей темой. Освоив многое из длинного списка приемов и способов позитивного процесса, он может потом в новом свете уяснить старую истину: окружающий нас мир природы и человеческих отношений неизмеримо богаче любой фантазии. Тогда стремление приблизиться к простому жизненному материалу станет в его творчестве определяющим, но процесс этот будет проходить уже на качественно более высоком уровне.

1. О КОЭФФИЦИЕНТЕ КОНТРАСТНОСТИ

Перед тем как перейти к описанию специальных приемов, необходимо определить технические возможности фотоматериалов и условия их обработки.
В процессе работы автору часто приходится выводить значение коэффициента контрастности и плотности почернения. Необходимо научиться оценивать их значения. Это можно сделать с помощью экспонометра для съемки или фотопечати. Источник света в данном случае — фотоувеличитель. Кроме того, нужен контактный прибор или любое аналогичное устройство. Для определения плотности почернения нужно измерить световой поток, а затем поместить негатив с исследуемым участком между источником света и экспонометром. Если разница показаний будет составлять, например, 1000 раз (около десяти значений диафрагмы), то в общепринятом логарифмическом выражении это будет означать, что плотность почернения D будет равна числу 3, так как $\lg 1000=3$.
Коэффициент контрастности находится подобным образом, только для его определения сравнивается плотность вуали с зоной максимальной плотности почернения фотослоя. Соотношение значений также находится через десятичный логарифм числа и обозначается как γ. Так, при $\gamma=4$ перепад плотностей составляет 10000 раз.
Наиболее часто для проекционого репродуцирования и контратипирования используются фототехнические пленки типа «ФТ». Подробную информацию об их характеристиках можно получить из справочника Ю. И. Гороховского и В. П. Барановой «Свойства черно-белых фотографических пленок» (М.: Наука, 1970).
Для изготовления полутоновых репродукций с черно-белых негативов применяется пленка ФТ-11, с цветных слайдов и негативов — ФТ-12. Для получения контрастных копий — ФТ-30, ФТ-31, ФТ-41, ФТ-101. Первая или две первые цифры в трехзначном индексе обозначают приближенное значение коэффициента контрастности пленки. Вторая или третья цифра — характер светочувствительности: 1 — ортохроматическая (можно обрабатывать при темно-красном свете); 2 — изопанхроматическая (проявлять в темноте).
Завод-изготовитель рекомендует обрабатывать фототехнические пленки ФТ-11, ФТ-12 в проявителе № 2; ФТ-30, ФТ-31, ФТ-41 — в проявителе ФТ-2; ФТ-101 — в проявителе Ф-1.

Рецепт проявителя ФТ-2 (в граммах):

Метол	5,0
Натрий сернокислый (сульфит натрия) безводный	40,0
Гидрохинон	6,0
Калий углекислый (поташ)	40,0
Калий бромистый	6,0
Вода	до 1000

Длительность проявления при 20° С — 2—6 мин.
Как известно, значение коэффициента контрастности негатива зависит от интервала яркостей объекта, свойств фотопленки (мягкая, нормальная, контрастная), состава, концентрации, температуры проявителя и времени обработки в нем.
При изготовлении копий с негативов, применяя один тип проявителя, например ФТ-2, можно в некоторых пределах регулировать коэффициент контрастности изображения, с изменением номинальных параметров: светочувствительности, плотности вуали, почернения фотослоя и некоторых других.
Контрастность ФТ-41 можно значительно уменьшить. Для этого необходимо увеличить экспозицию при репродуцировании и уменьшить время проявления. Изменять температуру проявления нецелесообразно, поскольку сложно ее поддерживать на определенном уровне. Если контрастность все же велика, то можно разбавить проявитель водой, то есть уменьшить его концентрацию.
Величина экспозиции, концентрация и температура должны быть такими, чтобы время проявления составляло не менее 1—1,5 мин, иначе возможно возникновение неравномерного по плотности почернения фотослоя.
В тех случаях, когда требуется увеличить контрастность, нужно учитывать, что для каждого типа пленки имеется предельное значение коэффициента контрастности γ макс., которое достигается более сильной концентрацией проявителя и удлинением времени обработки.
Хорошие результаты дает гидрохиноновый проявитель Д-8 с едкой щелочью для получения максимального контраста. Состав его приводится в «Фотографическом рецептурном справочнике» В. П. Микулина.

Запасный раствор (в граммах):

Вода (около 30° С)	750
Натрий сернокислый (сульфит натрия) безводный	90,0
Гидрохинон	45,0
Едкий натр	37,5
Калий бромистый	30,0
Вода холодная	до 1000

Сухую щелочь нужно растворить в 150 мл холодной воды и медленно долить к общему раствору.
Для употребления смешать 2 части запасного раствора с 1 частью воды.
Время проявления при 20° С — около 2 мин.
Результаты проявления фотопленок будут более стабильными, если использовать свежий проявитель, применять уксуснокислый прерыватель и закрепление вести в кислом фиксаже.
Из других характеристик фототехнических пленок представляет интерес значение разрешающей спо-

собности слоя и его гранулометрические свойства — фактор зернистости. Оба параметра имеют наилучшие значения при определенных плотностях почернения фотослоя. Так, разрешающая способность фотопленки ФТ-41 максимальна ($R=155$ лин/мм) при оптимальной плотности почернения $D_R=3$; для ФТ-11 $R=115$ лин/мм при $D_R=1,9$. Если плотность почернения будет меньше или больше D_R, то разрешающая способность слоя будет ниже.
Для большинства фотопленок чем ниже значение плотности почернения, тем меньше фактор зернистости, и выражается это в величине предельного масштаба увеличения $M_{пред.}$, при котором для невооруженного глаза обнаруживаются первые следы зернистой структуры. Для ФТ-41 $M_{пред.}=4$, для ФТ-11 $M_{пред.}=3$ при плотности почернения $D=1,5$.
Эти свойства фототехнических пленок следует учитывать при репродуцировании, что в свою очередь приводит к необходимости использования относительно больших площадей дубль-негативов и позитивов.
Полутоновое репродуцирование выгоднее делать на катушечных фотопленках для любительской фотографии. «Фото-32» имеет: $R=150$ лин/мм при $D_R=1,1$ и $M_{пред.}=8,35$ при $D=1,0$, что лучше, чем у ФТ-11 ($M_{пред.}=3,3$ при $D=1,0$).
В любительской практике максимальный размер проекционного негатива составляет 6×9 см. Это означает, что с учетом $M_{пред.}$ качественный отпечаток увеличенной репродукции составит: для ФТ-11 ≈ 20×30 см, а для «Фото-32» ≈ 50×75 см. Результат сравнения очевиден.
В свою очередь, из любительских фотопленок максимальную величину коэффициента контрастности дает только «Фото-32». Ее значение $\gamma_{макс.}=1,2$, что значительно меньше $\gamma_{макс.}$ ФТ-41 и ФТ-101. «Запас» контраста необходим для выявления таких эффектов, как контурный, псевдосоляризация, черно-белая графика, изогелия. Триацетатная основа фототехнической пленки позволяет получать копии любого размера и производить перфорирование.

(Продолжение следует)

Юридическая консультация

Как оплачивается труд фотокорреспондентов?
Д. Соловьев,
Ленинград

Оплата труда фотокорреспондентов, работающих постоянно в редакциях газет и журналов, может быть трех видов: штатная зарплата, авторский гонорар за публикации в газете или журнале, где они состоят в штате, и гонорар за использование фотографий в других изданиях.
Заработная плата фотокорреспондента определяется должностным окладом в соответствии со штатным расписанием. С 1966 года введены типовые штаты и ставки заработной платы с установлением районных коэффициентов для работников газет. С этого же года действует постановление ЦК КПСС «Об оплате труда работников редакций журналов», которым установлены должностные оклады фотокорреспондентов в соответствии с профилем журнала по четырем группам:
1 — общественно-политические, литературно-художественные, научно-теоретические широкого профиля, сатирические;
2 — отраслевые научно-теоретические;
3 — смешанные иллюстрированные общественно-политические и литературно-художественные, массовые искусствоведческие, научно-популярные и «Блокноты агитатора»;
4 — научно-теоретические, научно-производственные, научно-прикладные, учебно-методические и производственно-технические.
Должностные оклады в каждой из этих групп дифференцируются в зависимости от объемов журналов.
До 30% гонорарного фонда журнала и 40% гонорарного фонда газет может быть ассигновано на оплату опубликованных творческих материалов, в том числе фотографий, выполненных штатными сотрудниками.
Совет Министров СССР 22 июля 1968 года принял постановление № 568 «О порядке исчисления среднего заработка штатных литературных работников». Это постановление распространяется на штатных фотокорреспондентов издательств, журналов, газет.
Фотокорреспондентам, должностной оклад которых не превышает 220 руб., при исчислении среднего заработка для выплат по больничному листу, за отпуск и суммы пенсии учитывается гонорар, выплаченный из гонорарного фонда, в тех учреждениях, где они состоят в штате. При этом сумма среднего заработка с учетом гонорара не должна превышать 220 руб.
Типовым положением о премировании работников редакций журналов, утвержденным Государственным комитетом Совета Министров СССР по труду и социальным вопросам и ВЦСПС, установлены квартальные премии в размере 0,4 месячного оклада за своевременный выход журнала, его положительную оценку и перевыполнение плана накоплений.
Как правило, на авторский гонорар не начисляются средства социального страхования. В виде исключения на авторский гонорар, выплаченный штатным работникам редакций, начисляются средства социального страхования, поэтому эти суммы входят в исчисление пенсии наряду с должностным окладом. Авторский гонорар, выплаченный в других организациях, при исчислении пенсии учету не подлежит.
На фотографов, работающих в редакциях журналов и издательствах, распространяются «Ставки авторского гонорара и расценки на художественно-графические работы для печати», утвержденные по поручению Совета Министров СССР приказом № 314 по Министерству культуры СССР от 20 июля 1963 года (часть I, раздел XII) с многочисленными добавлениями и изменениями, внесенными приказами и циркулярными письмами Госкомиздата СССР. Если автор текста представил фотоиллюстративный материал для книги, альбома и т. п., то такой материал оплачивается согласно п. 1 раздела «Е» постановления № 243 Совета Министров РСФСР от 22 апреля 1975 года «О ставках авторского вознаграждения за издание произведений науки, литературы и искусства» (СП РСФСР, 1975, № 9, ст. 54).
Оригинальные фотографии, годные для изготовления печатной формы, оплачиваются из расчета 100% ставки за текст. Расценки за оригинальные снимки, требующие доработки, ретуши и т. п.,— 40% ставки за текст. При этом за размер авторского листа иллюстраций в альбомах форматом не менее 1/8 бумажного листа (один бумажный лист равен 60×84 см) принимается 8 полос оплачиваемого альбома. В остальных изданиях авторский лист принимается равным 3000 см² площади фотографий в отпечатанном виде.

Д. ИНДЕНБАУМ,
начальник отдела
изоискусства ВААП

Отвечаем читателям

Для глянцевания снимков я использую стекло, при этом после высыхания отпечатки часто приклеиваются к его поверхности. Что делать?
С. Перевай,
Витебск

В отличие от других материалов, используемых для глянцевания отпечатков, стекло требует некоторой предварительной подготовки. Первоначально его рекомендуется хорошо промыть с мылом или щелочной водой, а затем обработать слабым раствором соляной или серной кислоты. В дальнейшем, перед каждым применением, стекло нужно припудрить тальком, начисто вытереть, а затем протереть досуха одним из следующих растворов:

1. Скипидар очищенный . . . 100 мл
Воск белый . . . 5 г

2. Бензин очищенный . . . . . . 100 мл
Воск белый . . . 3 г

3. Бычья желчь . 100 мл
Формалин (20% раствор) . . . . 10 мл
Уксусная кислота (40% раствор) . 2 мл

Мокрые отпечатки накладывают эмульсией на стекло и плотно прикатывают резиновым валиком в направлении от центра к краям. Затем, чтобы собрать избытки влаги, стекло с отпечатками покрывают чистой мягкой тканью и вновь прикатывают.

Ярмарка новинок: проблемы и перспективы



Публикации «СФ» о Московской межреспубликанской оптовой ярмарке культтоваров стали традиционными. Информация о представленной здесь фототехнике помогает ориентироваться в довольно обширном ассортименте. Отрадно, что уже в текущем году начнется производство ряда новинок, показанных на прошлой ярмарке («СФ», 1982, № 9). Характер экспозиции новой фотоаппаратуры на нынешней ярмарке дает повод для разговора не только о ее достоинствах и недостатках, но и о проблемах покупательского спроса.

Еще несколько лет назад, в период острого дефицита фототехники, работники промышленности вряд ли могли предугадать сегодняшнюю принципиально жесткую позицию торговых организаций по отношению к неходовой фотоаппаратуре. Конечно, снижение спроса на некоторые изделия имеет много причин, но главные — конструктивные и технические просчеты, допущенные при изготовлении некоторых камер, подчас не соответствующая техническому уровню аппаратуры цена, а также перебои в торговле фотоматериалами. Все это обострило взаимоотношения между заказчиком — торговлей и заводами-изготовителями. Не удивительно, что представители торговли, *как полномочные представители покупателей*, проявили на *этот раз осторожность* при заключении договоров на поставки в 1984 году и были вынуждены отказаться от непопулярных и дорогостоящих товаров.

Еще недавно реализация фотоаппаратуры шла по отработанной схеме: промышленность — торговля. Все, что производилось заводами, распределялось по многочисленным оптовым базам страны. Однако требования к качеству фототехники не были достаточно строгими. На предыдущей ярмарке высказывались серьезные претензии к некоторым фототоварам, критические статьи появились в прессе.

Тем не менее проблема качества аппаратуры остается весьма серьезной. Каждый образец новой аппаратуры проходит утверждение в Павильоне лучших образцов товаров народного потребления. Но отсутствие профилирующей направленности в работе экспертного совета, а также дефицит времени, отведенного на рассмотрение изделий фототехники, не позволяют пока оценить их качественно и сделать вывод об их практических достоинствах.

Вызывает удивление, что экспертный совет кроме технической документации и самого образца не требует от изготовителей сделанных данной камерой фотоснимков.

На нынешней ярмарке представители торговли впервые потребовали по*казывать фотоснимки*, которые послужили бы «вещественным доказательством» качества, своеобразным паспортом той или иной камеры.

Осторожность представителей торговли похвальна, но она носит пока интуитивный характер. Поэтому существует опасность другой крайности — необходимые фотолюбителям сопутствующие приборы и фотопринадлежности могут не получить признания, если «осторожность» закроет им широкий доступ к прилавкам магазинов. В этом смысле показательно, что промышленность, впервые предложив столь долгожданные цветоанализаторы, не нашла поддержки торговых предприятий некоторых регионов страны, и фотографы были лишены возможности приобрести нужный прибор.

Оценивать современную фотоаппаратуру с точки зрения ее функциональных возможностей сложно. Заказчику — торговым организациям нужна консультация компетентного специалиста. Очевидно, назрела необходимость создать специализированную лабораторию (быть может, в системе Минторга СССР) для оценки практических достоинств отечественной фотоаппаратуры с учетом потребительского спроса.

Начавшийся между промышленностью и торговлей *диалог можно приветствовать*. Хочется надеяться, что он принесет свои плоды уже в самое ближайшее время.

* * *

Обзор новинок на межреспубликанской оптовой ярмарке мы начнем с первых отечественных цветоанализаторов.

Черкасский завод «Фото*прибор» продемонстрировал* цветоанализатор — «Цветан», а Киевское П/О «Электронмаш» — цветоанализатор «Спектр».

«Цветан» (фото 1) предназначен для подбора корректирующих светофильтров (из известного фотолюбителям набора) и автоматического определения времени экспонирования при субтрактивном способе печати. Предполагается, что вначале следует получить качественный пробный отпечаток с одного негатива данной партии пленки и цветной фо*тобумаги. Для последую*щих негативов подбор корректирующих светофильтров осуществляется с помощью цветоанализатора. Световой зонд — выносной. Имеется возможность замера части изображения с помощью светоприемной площадки диаметром 42 мм, либо «точечного» замера (по наиболее важной детали сюжета) с помощью светоприемника диаметром 6 мм. Коррекцию можно определять по двум каналам: желтому и пурпурному.

Диапазон значений оптической плотности корректирующих светофильтров (относительно пробной настройки) — ±100%. Реле: диапазон отработки экспозиции по времени — 0,4—63 с; напряжение сети — 220±22 В; допускаемая нестабильность напряжения — 2%; габариты прибора — 300×240×150 мм; вес — 3,7 кг. Ориентировочная цена — 120 руб.

Цветоанализатор «Спектр» (фото 2) по принципу измерения подобен «Цветану». Выносной зонд предназначен для замера как локальной части сюжета, так и «точечной». Светофильтры, установленные в корпусе зонда на турели, автоматически меняются при нажатии клавиши канала, по которому происходит коррекция. Для коррекции косинусной ошибки зонд может принимать наклонное положение. Точность цветовой коррекции — 5%, диапазон значений оптиче-



ФОТО 1. ЦВЕТОАНАЛИЗАТОР «ЦВЕТАН»



ФОТО 2. ЦВЕТОАНАЛИЗАТОР «СПЕКТР»



ФОТО 3. ФОТОАППАРАТ «ОРИОН-35С»

ской плотности корректирующих светофильтров — ±80%; минимальный порог освещенности — 0,6 лк. При определении выдержки шкала выдержек подсвечивается. Напряжение — 220 В±10%. Электрическая схема прибора содержит стабилизатор, поэтому перепад напряжения в сети не сказывается на режиме работы прибора. Габариты — 230×220×120 мм.
Безусловно, энтузиазм работников П/О «Электронмаш» заслуживает похвалы. Фотолюбители с нетерпением ждут появления цветоанализаторов в продаже.
Однако для практической оценки подобные приборы должны быть опробованы фотографами еще на стадии опытных образцов.
Фотоувеличитель с цветосмесительной головкой «Дон-103» («СФ», 1982, № 9) начнет выпускать в этом году Азовский оптико-механический завод.
Увеличитель предназначен для получения цветных отпечатков с негатива 24×36 мм и укомплектован объективом «Вега-11У», реле времени, кадрирующей рамкой и трансформатором для питания галогенной лампы КГИ 12-75 с встроенным зеркальным отражателем. Кратность увеличения — от 2 до 30×.
Программный автоматический фотоаппарат с встроенной фотовспышкой — «Орион-35С» («СФ», 1982, № 9) начнет производить в 1984 году БелОМО (фото 3). Энергии двух 1,5 В батареек «Квант» (А-316) хватает для экспонирования двух пленок.
На стенде П/О «Завод «Арсенал» можно было познакомиться с камерой «Киев-20» (фото 4), представляющей собой дальнейшее развитие базовой модели «Киев-17». Новое достоинство «Киева-20» — наличие экспонометрического устройства по системе TTL. Диапазон измерения яркости 1,6—13000 кд/м². Источник питания — четыре аккумулятора СЦ-0,18 с суммарным напряжением 6 В. Камера может быть укомплектована одним из следующих типов штатных объективов: «Гелиос-81Н», МС «Гелиос-81Н» 2/53 мм; «Волна-4Н», МС «Волна-4Н» 1,4/52 мм. Габариты камеры (без объектива) — 145×54×98 мм. Завод предлагал на 1984 год оптовым базам торговли сменные объективы для камер «Киев-17» и «Киев-20».
МС «Мир-20Н» 3,5/20 мм, цена — 250 руб.
МС «Мир-24Н» 2/35 мм, цена — 110 руб.
МС «Телеар Н» 3,5/200 мм, цена — 210 руб.
Кроме того, киевляне предлагали также объектив МС «Калейнар-5Н», 2,5/100, цена 70 руб.
Известный фотолюбителям объектив с переменным фокусным расстоянием «Гранит-11» в 1984 году будет выпускаться в комплекте с тремя адаптерами: типа Н, резьбовым для камер типа «Зенит» и байонетным для камер «Киев-15».
Дальнейшее развитие получит первый в стране диапроектор для просмотра диапозитивов форматом 6×6 см «Киев-66 универсал». Его новая модификация — «Киев-66 автомат» (фото 5) снабжена дистанционным пультом управления. В автоматическом режиме смена слайдов происходит с помощью реле времени в интервале от 5 до 45 с. Пределы увеличения — 10—75×, кассета рассчитана на 30 диапозитивов, вмонтированных в стандартные рамки размером 70×70 мм. Проекционный объектив «Таир-14» 3,5/150; световой поток 850 лм.
Новинкой БелОМО, показанной на выставке, был диапроектор с автофокусировкой «Пеленг 500АФ», предназначенный для демонстрации диапозитивов форматом 24×36 мм. Автоматическая смена диапозитивов в прямом и обратном направлениях осуществляется дистанционным пультом управления. Пульт может быть установлен и на корпусе диапроектора.
Диапроектор снабжен штатным объективом «Триплет М» 2,8/78 мм и двумя сменными — «Триплет-5М» 2,8/100 мм и «Триплет-6М» 3,5/150 мм. Световой поток — 500 лм.
На Московской межреспубликанской оптовой ярмарке были представлены новые фотовспышки. Малогабаритная автономная фотовспышка «Электроника ФЭ-26» с ведущим числом — 10. Источник питания — элемент А-316 «Квант». Время готовности к работе — 15 с. Габариты — 33×75×60 мм, вес — 100 г.
Заинтересует фотолюбителей и автономный аккумуляторный источник питания для фотовспышек 5П-24, к которому можно подключить сетевые вспышки. Одной зарядки прибора достаточно для съемки 80 кадров. Цена — 10 руб.
От аккумуляторной фотовспышки с автоматическим дозированием света «Электроника ФЭ-25» (фото 6) мы ожидали лучших технических характеристик. Вспышка с поворотным устройством осветителя и питанием от аккумулятора Д-0,55 имеет весьма низкое ведущее число — 18, время готовности к работе — 20 с. Габариты — 75×205×91 мм, вес — 500 г. Изготовителям следует принять меры для увеличения ведущего числа до 25—30. Отсутствие сервисных принадлежностей намного снижает значимость этих фотовспышек.
Изящную современную и недорогую камеру «Компакт» (фото 7) для массового фотолюбителя продемонстрировало ЛОМО. Камера с автоматической жесткой программой предназначена для получения негативов форматом 24×36 мм. Объектив 2,8/35 мм, угол поля зрения 63°. Пределы диафрагмирования — от 1 : 2,8 до 1 : 16. Центральный затвор автоматически бесступенчато отрабатывает выдержки в пределах от 2 до 1/500 с. Значение устанавливаемой светочувствительности — от 2 до 250 ед. ГОСТа. Минимальная дистанция съемки — 0,8 м. При работе с фотовспышкой диафрагма устанавливается вручную. Питание от аккумулятора СЦ-0,18. Камера выполнена в пластмассовом корпусе, без футляра. Удобные шторки быстро закрывают объектив, защищая его от повреждений во время транспортировки. Габариты — 106×42×66 мм; вес — 250 г.
Конечно, новинок на ярмарке было значительно больше. Информацию о них мы будем публиковать на страницах журнала.

В. АНЦЕВ,
наш спец. корр.



ФОТО 4.
ФОТОАППАРАТ «КИЕВ-20»



ФОТО 5. ДИАПРОЕКТОР «КИЕВ-66 АВТОМАТ»



ФОТО 6. ФОТОВСПЫШКА «ЭЛЕКТРОНИКА ФЭ-25»

ФОТО 7.
ФОТОАППАРАТ «КОМПАКТ»



Александр Кан

Съемка слайдов: творческие методы

В цветной слайд-фотографии диапазон применяемых творческих методов и приемов преобразования изображений с целью усиления выразительности, как известно, относительно невелик.

Значительно больший арсенал средств разработан для позитивного процесса, где преобразование изображений в основном применяют на стадии фотопечати. Это — получение контурных изображений, изогелий, изополихромии, соляризованного и комбинированного изображений *. К сожалению, перенесение технологии цветной фотопечати в слайд-фотографию на обращаемых материалах — далеко не простое дело. И все же почти для любого сюжета можно найти такие методы и средства формирования изображений, выбор которых в каждом конкретном случае является, без сомнения, творческим процессом. Такие методы, как получение комбинированного цветного диапозитива, монтаж изображений и многоканальная проекция слайдов могут применяться отдельно или в различных сочетаниях друг с другом.

Творческие методы формирования, преобразования и проекции изображений в слайд-фотографии можно условно разбить на три группы.

Первое — это методы получения комбинированного изображения при съемке слайдов на одном кадре:
мультиэкспонирование кадра без применения масок;
то же, но с применением компендиума и нерезких масок и контрмасок;
то же с применением простейших внешних резких масок и контрмасок;
стробоскопическое мультиэкспонирование на неактиничном фоне (например, фаз движения объекта);
мультиэкспонирование с использованием неактиничного фона для первой экспозиции и динамической маски (растушевки) для последующих экспозиций;
съемка объекта на фоне изображения, спроектированного на отражающий или просветный экран с высоким коэффициентом усиления яркости;
однократное экспонирование кадра с применением множащих оптических насадок, бифокальных и искажающих изображения насадок, дифракционных светофильтров и т. п.

Ко второй группе можно отнести методы монтажа слайдов для одноканальной проекции и диаскопического просмотра комбинированного изображения:
монтаж слайдов встык, с частичным наложением и с наложением слайдов по всему полю изображения;
монтаж слайдов с наложением цветных и оттененных светофильтров, растров и т. п.;
монтаж слайдов, полученных по методу «контурной маски» с точным освещением объектного и фонового слайдов.

Методы, применяемые в многоканальной проекции слайдов, можно выделить в отдельную третью группу:
полиэкранная проекция на пространственно-разделенные экраны;
аддитивная многоканальная проекция цветоделенных изображений с точным совмещением изображений на общем экране в натуральных или условных цветах;
аддитивная проекция с произвольным наложением черно-белых графических изображений в цветных излучениях;
аддитивная проекция с частичной модуляцией цветных потоков проекторов в пространстве вблизи выходных зрачков объективов проекторов (для получения плавных цветовых и тональных переходов в деталях изображения).

Некоторые из методов, приведенные в этом перечне, рассматривались на страницах журнала («СФ», 1979, № 9; 1980, № 9). Получение различных комбинированных изображений с нерезкими масками и контрмасками широко применяется в кинотехнике и нет особых ограничений в отношении его использования в слайд-фотографии*. Комбинированное изображение позволяет сочетать в кадре резкие и нерезкие объекты и их фрагменты, абстрактные и реалистические изображения, статические и смазанные (эффект движения), многоцветные, цветные и ахроматические изображения.



ФОТО 1. КОМПЕНДИУМ С МАСКОДЕРЖАТЕЛЕМ, КООРДИНАТНОЙ РАМКОЙ И РАСТУШЕВКОЙ

В этой связи интерес представляют приспособления и методики, которые могут быть полезны в практической работе для получения комбинированных кадров, и в частности:
— компендиум для масок и контрмасок сложной конфигурации и приспособления для мультиэкспонирования кадров с использованием динамической нерезкой маски (растушевки);
— способ «контурной маски», пригодной для получения комбинированных цветных слайдов 1-го поколения;
— аддитивный проектор для получения цветографического фона комбинированного изображения и оттененных светофильтров.

Компендиум достаточно прост для изготовления и в эксплуатации (фото 1). Он представляет собой бленду прямоугольной формы, навинчивающуюся на объектив, в сочетании с рамочным держателем масок. Маски выполнены либо из картона, либо на фотопластинках. Картонные маски могут монтироваться на прозрачной стеклянной пластинке с помощью клеящей ленты. Необходимая точность совмещения сложных масок и контрмасок при съемке слайдов достигается путем установки фотопластинок в системе трех упоров и контактной печати контрмаски в этой же системе упоров. Держатель масок закрепляется на бленде с помощью винтовых или пружинных фиксаторов. Рассмотрим работу нерезких масок и контрмасок в тех случаях, когда изображения во время первой и второй экспозиции кадра получены при разных значениях диафрагмы или при различной дистанции наводки на резкость.



ФОТО 2. ТРЕХКАНАЛЬНЫЙ АДДИТИВНЫЙ ПРОЕКТОР

Известно, что край маски действует на изображение как нейтральный оттененный (то есть с переменной плотностью) светофильтр. Зону уменьшения яркости называют переходной зоной. Даже если все условия экспонирования с нерезкими маской и контрмаской неизменны, то все же плотность изображения на том участке, где суммируются переходные зоны, несколько отличается от плотности соседних участков. Линия раздела появляется в виде повышен-

* Вудхед Г. Творческие методы печати в фотографии — М.: Мир, 1978.

* Гольштейн Л. Г., Сенотов Т. П., Лейбов Л. П., Глебов В. А. Комбинированные киносъемки.— М.: Искусство, 1978.

ной плотности (в позитиве), нарастающей к центру зоны. Это особенно заметно на равноярких участках изображения.
Если условия экспонирования объекта и фона не совпадают, то необходимо оценивать и согласовывать ширину и положение переходной зоны при первой и второй экспозициях. Так при изменении диафрагменного числа и неизменной фокусировке существенно меняется ширина зоны перехода: чем больше диафрагменное число, тем меньше переходная зона.
При том же расположении плоскости масок перефокусировка приводит к смещению переходной зоны, хотя ее ширина остается постоянной. Чем крупнее масштаб съемки, тем больше смещение середины зоны перехода от центра поля зрения к его краю.
Следует иметь в виду, что эти эффекты, которые можно наблюдать на матовом стекле видоискателя, зависят от яркости и контраста смежных элементов изображения, коэффициента контрастности фотоматериала и др. Влияние дополнительных факторов оценивается путем пробных съемок.
Для получения эффекта частичного перекрытия изображений целесообразно использовать растушевку (динамическую маску). При съемке цветных слайдов используется, например, следующий прием. Первая экспозиция кадра осуществляется на неактиничном фоне (бархатный экран, отверстие в черном ящике и т. п.). Вторая экспозиция этого же кадра производится с помощью растушевки, которая приводится в колебательное (или по любой желаемой траектории) движение. Растушевкой маскируются детали объекта на уже отснятом изображении. Рекомендуем изготовить растушевку из поролона в форме усеченного конуса с овальным основанием, затем обтянуть его черным бархатом. Впрочем, форма и конструкция растушевки могут быть и другими в зависимости от конфигурации маскируемого объекта. Растушевка крепится на длинных стальных спицах, диаметр которых не должен превышать 1 мм. Спицы нужно окрасить глубоко-матовой черной краской. Оптимальное расположение растушевки определяется по матовому стеклу видоискателя при установке рабочей диафрагмы.
Координаты положения растушевки во время второго экспонирования удобно фиксировать рейтерами (миниатюрными зажимами) на рамке, расположенной перед объективом в плоскости маскирования. Рейтеры ограничивают зону перемещения спиц.
На фото 1 показан способ крепления координатной рамки к фотокамере. Расстояние между рамкой и торцом оправы объектива изменяется в данной конструкции в пределах от 50 до 200 мм.
Интересные возможности заложены в способе контурной резкой маски (КРМ). Этот способ является реализацией в фотографии метода блуждающей маски, используемого в профессиональной кинотехнике; по технологии он близок к традиционному внешнему маскированию для однокрасочной репродукции в полиграфии. Способ КРМ основан на сепарации света по яркости, использует наложение и совмещение двух слайдов (объекта и фона) и позволяет получить высококачественные комбинированные изображения на цветных диапозитивах 1-го поколения.
Последовательность операций в этом способе следующая:
— съемка объекта на белом равноярком фоне (яркость фона должна существенно превышать яркость объекта);
— обработка пленки по стандартной технологии (получение первого диапозитива);
— изготовление маски путем контактной перепечатки первого диапозитива на высококонтрастном черно-белом фотоматериале;
— обработка пленки с маской;
— ретушь маски кроющей краской *;
— съемка фона на обращаемой цветной пленке (производится в две экспозиции): вначале перед цветной пленкой помещается маска (черно-белый негатив), и фотографируется белый равнояркий объект; затем маска удаляется, и во второй экспозиции снимают фон;
— обработка обращаемой пленки по стандартной технологии (получение второго диапозитива);
— наложение, совмещение и склейка первого и второго диапозитивов; окантовка диапозитива между двумя стеклами (общая толщина стекол и пленок не должна превышать 2,5 мм для того, чтобы комбинированные диапозитивы можно было демонстрировать с помощью диапроекторов, оснащенных диамагазинами).
Достоинства способа КРМ: во-первых, достигается высокая точность совмещения фона с контуром объекта, так как операция совмещения визуально контролируется на последнем этапе работы; во-вторых, маска может быть изготовлена с заранее заданной оптической плотностью, что обеспечивает необходимый уровень сепараций изображений объекта и фона в комбинированном диапозитиве.
Недостатки способа КРМ: необходимость соблюдения строгой последовательности операций при съемке объекта и фона и удвоенный расход обращаемой цветной пленки.
Способ КРМ удобен, если в распоряжении фотографа имеются среднеформатные камеры со съемными кассетами («Салют», «Киев-88» и др.). При установке масок под прижимные ролики кассеты (съемка второго диапозитива) используется зарядный мешок. Мультиэкспонирование кадров также не вызывает трудностей, так как всегда возможен взвод затвора при отсоединенной кассете. Изготовленные заранее маски и дополняющие их контрмаски можно устанавливать также взамен шибера кассеты при съемке диапозитивов с резким маскированием. Желательно при этом применять глубокое диафрагмирование, так как маска отстоит от фотослоя примерно на 1 мм, и чем меньше отверстие диафрагмы, тем более резким будет изображение маски. Контроль положения маски в процессе съемки осуществляют путем установки ее в рамке с матовым стеклом, которая ставится вместо кассеты с пленкой. И в этом случае, чтобы обеспечить высокую точность совмещения, съемка с маской и контрмаской проводится в двух последовательных кадрах и в две экспозиции: сначала снимают равнояркий белый экран при установленной маске, затем маску удаляют и снимают первый объект. Съемка с контрмаской второго объекта аналогична. После обработки пленки кадры разрезают, накладывают друг на друга, совмещают, скрепляют клеящей лентой и окантовывают между двух стекол.
В заключение рассмотрим возможности аддитивного многоканального проектора («СФ», 1980, № 9) для получения цветографических изображений и оттененных цветных светофильтров-масок.
Аддитивный многоканальный проектор позволяет наложить несколько изображений на общий экран с заданной точностью совмещения. Аддитивный проектор особенно удобен для получения изображений в условных цветах, контурных изображений, разделения тонов в цвете. Однако не менее интересные эффекты можно наблюдать при введении в разные цветовые потоки черно-белых графических изображений различной конфигурации. Располагая вблизи объективов проектора нерезкие маски, получают мягкие цветовые тональные переходы в предметных и абстрактных фоновых изображениях.
На фото 2 показан макет трехканального аддитивного проектора, выполненного в виде читального аппарата для микрофильмов. Синтезированные изображения фотографируются непосредственно с экрана такого аппарата, с маскированием по любому из способов, описанных выше.

* При необходимости перекопировку маски производят несколько раз. Для того чтобы обеспечить монтаж диапозитивов фотослой к фотослою, одна из перекопировок должна быть проведена с обращением тона изображения.

ФОТОТЕХНИКА

Редакция получила ответ

Читатель Ю. Радучич из Кокчетавской области просил редакцию сообщить состав виражей, выпускаемых Львовским заводом «Реактив». Публикуем рецептуру, предоставленную нам главным инженером предприятия И. Трухановым.

Вираж красно-коричневый

Калий железосинеродистый	3,0 г
Калий лимоннокислый	44,0 г
Медь сернокислая	3,4 г
Вода	до 500 мл

Вираж красно-фиолетовый

Аммоний щавелевокислый	25,0 г
Калий железосинеродистый	2,0 г
Калий углекислый	2,0 г
Медь сернокислая	2,5 г
Вода	до 500 мл

Вираж синий

Калий железосинеродистый	2,5 г
Квасцы железоаммонийные	3,0 г
Кислота лимонная	3,0 г
Вода	до 500 мл

П. Бауэр из Харькова просил сообщить, какие меры

принял завод-изготовитель по устранению недостатков фотоаппарата «Электра-112» после опубликования статьи в «СФ», 1982, № 5. Главный инженер ЛОМО Д. Сергеев сообщил, что отмеченные в журнале недостатки фотоаппарата устранены. Усовершенствован дальномер, устранены блики от внутренних поверхностей путем введения рифления и замены покрытия на глубокое матовое.

Киевские фотолюбители Т. Петриков и А. Бедеров просят рассказать об особенностях обработки отечественных цветных обращаемых фотопленок в наборе «ЦОК-2-2». Читателям отвечает заведующий отделом обработки Казниитехфотопроекта Е. Руль.
— В наборе «ЦОК-2-2», по сравнению с ранее выпускавшимся, изменена рецептура растворов. Обрабатывающие растворы стали менее токсичными. Однако для достижения необходимого цветового баланса обрабатываемых пленок потребовалось изменение временного режима обработки.
В частности, продолжительность черно-белого проявления была увеличена на 1—2 мин по сравнению с временем, указанным на упаковке пленки.
В режим обработки включена стадия прекращения цветного проявления. Эта операция позволяет снизить минимальные оптические плотности конечного обращенного изображения, то есть делает диапозитив более прозрачным в светах и улучшает качество цветопередачи всего изображения. Кроме того, после второй стоп-ванны уже не требуется столь длительного промывания пленки (в течение 20 мин), какое было необходимо в прежнем процессе обработки для предотвращения появления так называемой вуали отбеливания.
С введением второй стоп-ванны процесс цветного проявления становится более стабильным, так как исключается допроявление и последующая промывка, интенсивность которой зависит от напора воды в кране и ее температуры.
Следует обратить внимание фотолюбителей, что режим обработки в растворах набора «ЦОК-2-2» предусматривает после первой останавливающей ванны обязательную стадию промывания в течение 5 мин, которая проводится на свету. В приложенной к набору инструкции допущена случайная опечатка, и эта стадия пропущена.

Объективы «Киева-6» к «Киеву-17»

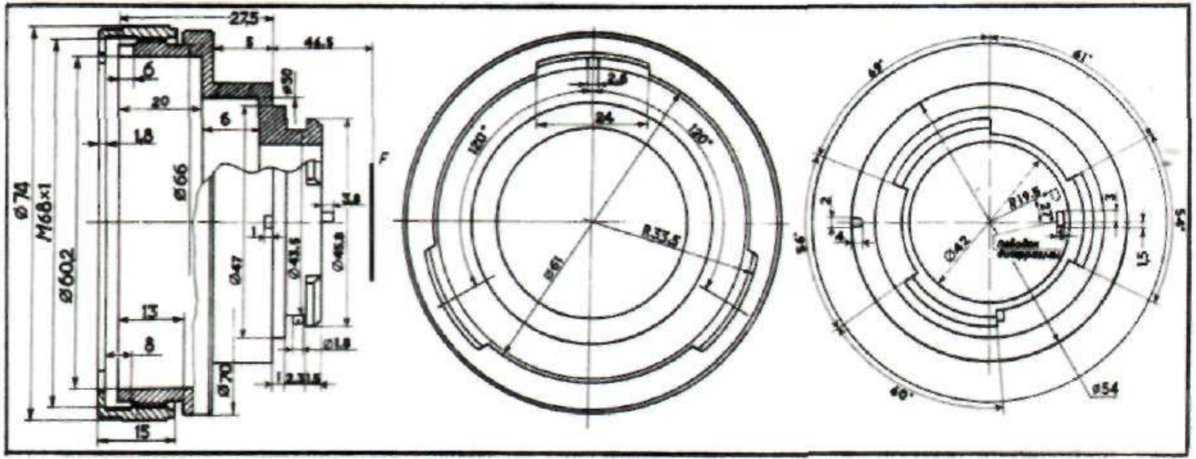


РИС. 1

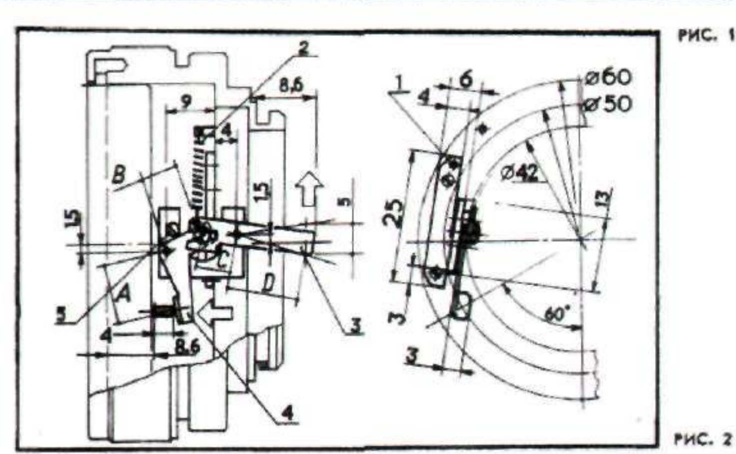


РИС. 2

«Киев-6С» и идентичный ему по конструкции байонетного присоединения «Пентакон-сикс» имеют богатый набор сменных объективов. Несложный адаптер позволит использовать их и с камерой «Киев-17». Конструктивно он подобен переходному кольцу для «Зенита» (СФ», 1975, № 6), но вместо резьбы снабжен байонетом (эскизы адаптера представлены на рис. 1). Он состоит из зажимного кольца, корпуса и винта обратного ограничения. Зажимное кольцо можно изготовить из дюралюминия. Корпус можно сделать из двух частей (байонетная часть потребует более износостойкого материала).
Читатели, знакомые с нашими публикациями, посвященными адаптерам, не должны встретить особых затруднений на этом этапе работы. Сложнее изготовить и разместить механизм привода диафрагмы, отладить его работу. Лучше изготовить его в виде автономного узла, а уже потом установить в адаптер (упрощенные эскизы показаны на рис. 2). Механизм привода базируется на фрезерованной скобе **1** Т-образной формы, в основании которой имеются два отверстия для крепления и одно для регулировки его положения.
К плоскости скобы, параллельной оси адаптера, подвижно крепятся рычаги **3** и **4**. Плечи рычагов А, В, С, Д распределены в отношении 11—6, 5—6—13 мм, что позволяет при рабочем ходе рычага **3** в 5 мм иметь необходимые 4 мм хода на штыре толкателя диафрагмы объектива. Пружину **2** следует подобрать таким образом, чтобы ее усилие, приведенное к концу рычага **3** (поводок диафрагмы), было несколько меньше усилия на штатном объективе «Киева-17» или «Никона». В противном случае камера может «не справиться» с усилием на рычаге **3** и при установке не откроется диафрагма. Ход рычагов при установке адаптера в камеру показан большими стрелками.
Для ограничения движения рычагов под действием пружины **2** служит эксцентриковый винт **5**, который регулирует величину опускания рычага **4**. Исполнительная лапка его находится на ∅ 50 и угле 60° (рис. 2). Величина рабочего хода замеряется от опорной части торца корпуса. При установленном в камеру адаптере она должна составлять 8,6 мм, при срабатывании затвора (на выдержке «В») лапка должна опуститься на 3,5—4 мм.
Механизм привода диафрагмы устанавливают под углом 8° относительно вертикальной плоскости на торце между ∅ 60 и 50. Крепежные отверстия предпочтительно иметь с зазором для более свободной регулировки всего механизма в сборе. (Для упрощения эскизов на рис. 2 не показаны головки упорных винтов в осях рычагов.)
Высота скобы относительно плоскости установки — не более 11 мм, глубина в сторону ∅ 50 — не более 6 мм. Положения рабочего хода рычага **3** должны соответствовать положениям поводка диафрагмы штатного объектива — это не лишне проверить после завершения настройки механизма.
Скобу делают из стали; рычаги — из листовой стали толщиной 0,8—1 мм. Весьма важна чистота обработки поверхности вилки и мест осей. Между скобой и рычагами и под головки винтов необходимо поставить тонкие шайбы. Все детали следует хорошо зачернить.
Адаптер можно применять и с камерой «Никон», однако замер экспозиции следует проводить в режиме рабочей диафрагмы.

П. ИВЧЕНКО

КОНКУРС «Ф» 10 000 ТЕХНИЧЕСКИХ ИДЕЙ

УСЛОВИЯ КОНКУРСА СМ. «СФ», 1983, № 3.

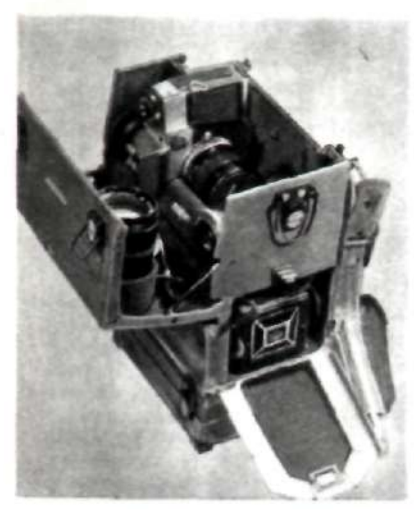


ФОТО 1.



ФОТО 2.

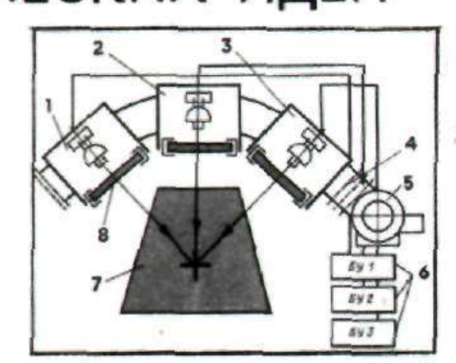
Жесткий кофр

Предлагаю конструкцию кофра для фотоаппаратуры. Габариты его невелики — 220×140×310 мм.
Кофр (фото 1) имеет 6 отделений, с четко определенными функциями.
Верхнее, с крышкой Г-образной формы — для размещения 35-мм зеркальной камеры с двумя сменными объективами и принадлежностями. Среднее — для двухобъективной камеры на рольфильм. Нижнее — для питающего устройства фотовспышки. Боковые отделения (плоские карманы на молниях): одно для размещения светонепроницаемого рукава (фото 2), другое — с противоположной стороны — для записных книжек. Торцевое отделение — для упаковки ремней кофра.
В основе конструкции — алюминиевый тонкостенный корпус с картонными вставками, оклеенный снаружи кожзаменителем, а изнутри — фланелью. Сочленения на петлях и натяжных замках.
Для каждого укладываемого элемента есть фиксирующие приспособления, что позволяет держать фототехнику в собранном, готовом к работе виде и даже не надевать крышки на объективы.
Жесткие стенки кофра позволяют разместить на его крышке штативную гайку для малогабаритной струбцины или штатива.

В. СПЕРАНСКИЙ,
Брянск

Трехканальный увеличитель

Существующие типы увеличителей для цветной печати можно условно разделить по конструкции светового тракта на несколько основных групп: 1 — увеличители с дихроичными субтрактивными светофильтрами и светосмесителями шахтного типа; 2 — увеличители конденсорного типа; 3 — увеличители с вставными фильтрами; 4 — увеличители с объективами с встроенными фильтрами.
В отличие от известных схем в разработанной конструкции использовано три источника света, каждый со своим постоянно расположенным зональным фильтром.
Система светосмешения — диффузионная от общего для всех трех источников отражающего экрана.
«Узкие» световые потоки в каждом из каналов обеспечивают высокий контраст цветов. Вариации контраста возможны за счет изменения диапазона светопропускания самих зональных фильтров (то есть в принципе возможна замена трех вставных фильтров).
Тонкая коррекция света достигается вариацией времени экспозиции в каждом из трех каналов. Эта коррекция почти не зависит от колебаний напряжения в сети, так как экспозиция за каждым фильтром происходит одновременно. Не зависит она также и от качества лампы. Таким образом происходит идентификация цветового состава светового потока в процессе печати.
Неравномерность цветности по полю не превышает ±1%.
Воздушное охлаждение осуществляется в отдельном ламповом контуре, поэтому нет запыления негативной зоны.
Отпечаток, полученный с помощью этого увеличителя, всегда более резкий по сравнению с тем, который можно получить с помощью обычных приборов. Достаточно иметь резкость на негативе в одном зональном канале. Высокое разрешение можно получить даже на открытых диафрагмах объектива, опять-таки за счет «узких» цветовых зон. Легко достигается на отпечатках тонкая, полутоновая нюансировка, чистый черный цвет.
Увеличитель экономичен в потреблении энергии и в то же время дает возможность печатать за минимальное суммарное время экспозиции. В том же увеличителе можно было бы использовать спектральные лампы, выпуск которых не представляет производственной проблемы. Это позволило бы дополнительно уменьшить потребление энергии на каждой лампе в 250 В до 30—40 Вт.
К недостаткам данного увеличителя следует отнести: его относительную сложность, так как увеличитель содержит три раздельных канала, каждый из которых имеет свое реле, трансформатор, лампу и свою схему управления. При большом объеме работы печать на нем не может считаться производительной, так как с учетом времени переходных процессов при включении и выключении ламп минимальная продолжительность экспозиции должна составлять 10 с.
Одно из преимуществ увеличителя — раздельная схема системы управления, которая позволяет реализовать различные режимы управления, в том числе и автоматические, программные. Возможна также последовательная печать по каждому из цветовых каналов, одновременное включение всех каналов с различным (в соответствии с коррекцией) их выключением. Возможен также смешанный режим с дополнительным временем экспозиции в любом из цветных каналов.
Конструкция с тремя источниками света способствует применению таких творческих методов, как соляризация, цветное маскирование, цветоделение, так как многие операции здесь значительно упрощаются.



Ю. ИЩЕНКО,
Норильск

Простейший светосинхронизатор

Для дистанционной синхронизации автономных фотовспышек, удаленных от ведущей, предлагается синхронизатор, выполненный на базе фототиристора (см. рисунок).
После спиливания крышки корпуса тиристора КУ-103 кристалл заливается эпоксидной смолой либо заклеивается миниатюрной линзой, и фототиристор готов.
Синхронизатор устойчив в работе, не реагирует на включение ламп накаливания и не меняет режим работы при значительном изменении общего уровня освещенности. Обеспечивает синхронизацию на расстоянии ≈6 м.

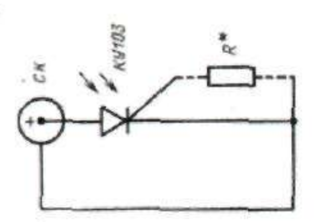


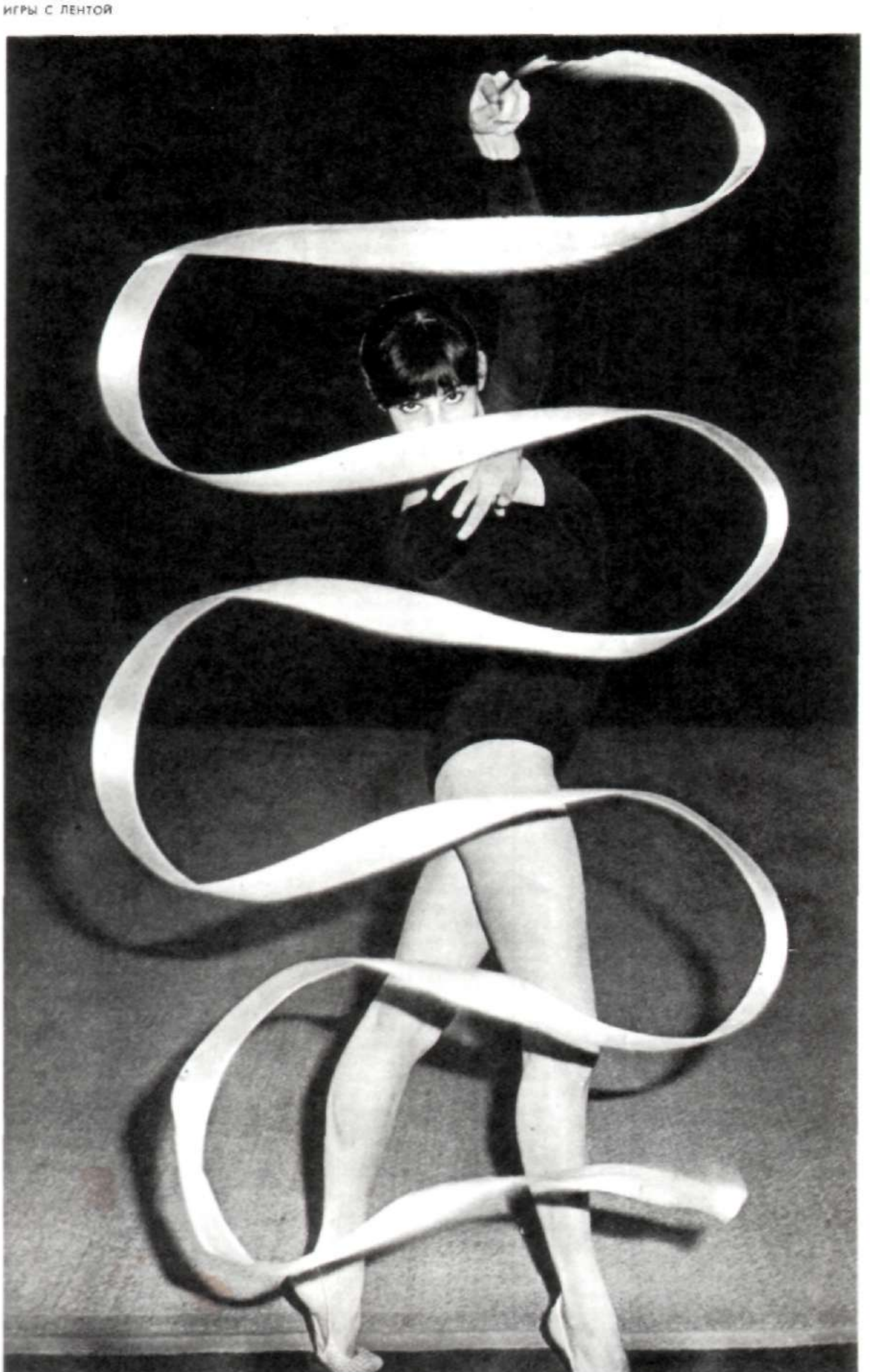
СХЕМА СВЕТОСИНХРОНИЗАТОРА

В некоторых случаях для стабилизации работы синхронизатора необходимо подобрать и включить резистор между управляющим электродом и катодом.
Для удобства в эксплуатации синхронизатор крепится на резиновой присоске.

Н. ЩУКИН,
Е. ГАУБМАН,
Москва

Огнян Гранчаров ...И спорт

ИГРЫ С ЛЕНТОЙ



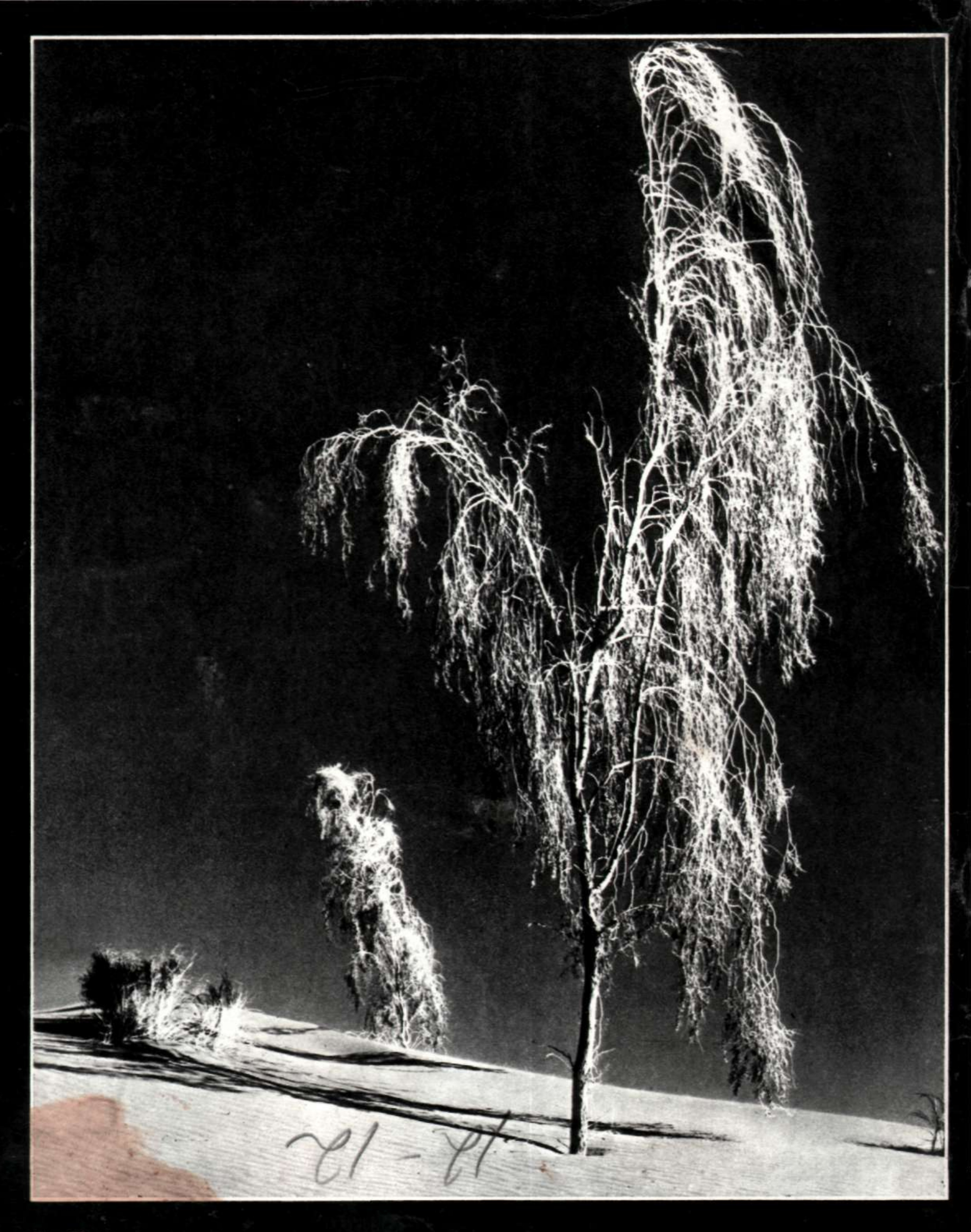
С работами Саркиса Саркисяна — участника творческой фотогруппы «Прибой» в Варне — наших читателей знакомит Огнян Гранчаров, заместитель главного редактора журнала «Болгарское фото».

Первые творческие поиски Саркиса Саркисяна связаны с морским пейзажем. Факт этот не случаен. Автор родился и вырос у моря. «Для меня, — говорит он, — море — живое существо. Оно отдыхает, волнуется, гневается. Умиротворенное или сердитое, оно всегда настоящее. Стоя на берегу, я чувствую его дыхание, ловлю ритм его могучего сердца, могу с ним говорить, спорить...» Неповторимая красота восхода солнца с мгновенной сменой света и тени, красок, тихая безбрежность с россыпью звезд-бликов, яростный напор водной стихии — это сюжеты, постоянно присутствующие в творчестве Саркисяна. Вторая равнозначная тема в творчестве Саркисяна — спорт. Автору удается передать в кадрах динамику мгновений, сплав воли, силы, напряжения, радости («Старт», «Стена», «Штрафной удар», «Победа»), а иногда и невольную гримасу спортивной судьбы. Саркисян вот уже более 10 лет работает в Варненском окружном совете Болгарского союза физкультуры и спорта. Его фотографии регулярно появляются на страницах болгарских спортивных изданий. Фотосерия «Спорт» недавно получила заслуженное признание и в Советском Союзе, завоевав награду фотоконкурса, организованного газетой «Советский спорт».
Много работает Саркисян в жанре портрета. Дружеские связи с известными варненскими художниками-графиками Ст. Стоиловым, Г. Лечевым, П. Мариновым оказывают известное влияние на портретные работы Саркисяна. Герои его снимков — люди разного возраста и разных профессий.
Творческие успехи Саркисяна отмечены многочисленными наградами, которых он удостоен на различных фотоконкурсах в Болгарии и за рубежом.

ФОТО **САРКИСА САРКИСЯНА**

РЕКОРД

ПОВОРОТ



Цена 70 коп.

Индекс 70869